


BEITRÄGE

ZU

NICOLA PISANO

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

HANS GRABER

AUS BASEL

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. P. Schubring und P. Ganz.

Basel, den 6. Juli 1910.

Prof. Dr. J. Meier
Dekan.

Die Arbeit erscheint erweitert und mit fünf Lichtdrucktafeln versehen als Heft 90 der Serie «*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*» im Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Straßburg.

I.

PROBLEMSTELLUNG. DATEN UND SOGENANNTE JUGENDWERKE NICOLA PISANOS.

DIE Plastik Nicola Pisanos berührt eines der kompliziertesten Probleme der italienischen Kunstgeschichte. Es ist nicht unbegründet, wenn wir von einem Nicola Pisano-Rätsel — wie von einem Jan van Eyck-Rätsel sprechen. Das Auftreten des großen Pisaners hat für uns immer noch etwas Unvermitteltes, Rätselhaftes.

Zur Lösung dieses Rätsels möchte die vorliegende Arbeit einige neue Beiträge bringen; unter Beschränkung auf die Plastik. Nicola als Architekt scheint mir völlig ungreifbar. Diese Seite seiner Kunst bleibe deshalb unerörtert.

Es ist beim heutigen Stande der Forschung noch nicht möglich, eine erschöpfende Darstellung der Plastik des Pisaners zu geben. Dazu sind die Einflußsphären, die für Nicola in Betracht kommen, viel zu wenig durchforscht. Auch fehlt noch eine eingehende Darstellung der künstlerischen Entwicklung des Meisters von der pisaner Kanzel bis zum peruginer Brunnen. An diesen beiden Punkten möchte die vorliegende Untersuchung einsetzen.

Zur vorläufigen Orientierung über die Probleme in Nicola's Kunst, seien die beiden wichtigsten schon hier kurz formuliert.

Das eine liegt in der Mannigfaltigkeit der Einflüsse, die die Plastik des Pisaners in sich vereinigt. Am meisten in die Augen springend ist die Einwirkung der Antike. Sie ist auch die am häufigsten erörterte. Sehr wesentlich ist aber auch der Einschlag der toskanischen Plastik.

Weitere wichtige Komponenten bilden die byzantinische und die unteritalienische Kunst. Als bedeutsame Einflußsphäre hat man (besonders für die spätere Entwicklung des Künstlers) ferner die französische Gotik heranzuziehen.

Eine Einwirkung der altetruskischen Plastik, von welcher in der älteren Literatur soviel die Rede ist (vereinzelt auch noch in der neueren) kann ich nicht erkennen.

Die verschiedensten Kunstrichtungen kreuzen sich in Nicola; aber er ist mehr als nur die Summe dieser Einflüsse. Auch Eklektiker ist der Pisaner nicht. Im Gegenteil kann man Schritt für Schritt verfolgen, wie er in seiner Entwicklung alle Einflüsse verarbeitet und aus dieser Synthese sich ein selbständiger nationaler Stil entwickelt, ein Stil aus dem nichts geringeres als die neuere italienische Plastik hervorgegangen ist.

Ueber diese Einflüsse, ihren Umfang, ihre Bedeutung und ihre Verarbeitung, handelt der erste Teil dieser Arbeit.

Das andere Hauptproblem, das sich uns stellt, liegt in der Frage, wie weit bei den späteren Werken des Künstlers (speziell bei der bologneser arca, der sieneser Kanzel und dem peruginer Brunnen) der Anteil der Mitarbeiter und Gehilfen (besonders des Fra Guglielmo, des Sohnes Giovanni und des Arnolfo di Cambio) geht. Es wird zu untersuchen sein, ob der Charakter der späteren Kunst Nicola's nicht wesentlich durch sie mitbedingt ist, ob also die sehr bedeutsame künstlerische Entwicklung, welche die genannten Werke aufweisen, ebensosehr, oder noch mehr, das Verdienst dieser Mitarbeiter als des Meisters selbst ist.

Dies Problem (das die Darstellung der künstlerischen Evolution Nicola's in sich schließt) bildet die Hauptaufgabe des zweiten Teils dieser Abhandlung.

Urkundlich wissen wir recht wenig von Nicola Pisano. Die erste Nachricht von ihm bringt die Kanzel im pisaner Baptisterium, die laut Inschrift[1] 1260 vollendet wurde. Nicola muß damals schon gegen 40 Jahre alt gewesen sein, da er bereits einen etwa fünfzehnjährigen Sohn besaß. Von dieser größeren ersten Hälfte seines Lebens wissen wir aber nichts. So kennen wir auch sein Geburtsjahr nicht.

---

[1] Die Inschrift, die auf dem Streifen unter dem jüngsten Gericht angebracht ist, lautet:

Anno milleno bis centum bisque triceno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus.
Laudetur digne tam bene docta manus.

Die viel citierte Inschrift der fontana maggiore in Perugia läßt nicht wie man früher meinte, einen Schluß auf das Alter Nicolas zu. Wenn in neuerer Zeit Polaczek[1] auf Grund zweier angeblicher Selbstbildnisse an den beiden Kanzeln die Geburt des Pisaners (entsprechend dem Alter des Dargestellten) um 1205 ansetzt, so muß ich diese Datierung ablehnen, da ich glaube nachweisen zu können (im Abschnitt über die sieneser Kanzel), daß die von Polaczek herangezogenen Figuren keine Bildnisse des Meisters sein können. Ich möchte vielmehr die Geburt Nicola's (ebenfalls auf Grund eines Selbstbildnisses) später, um 1210—20 ansetzen.[2]

Woher der Meister stammt, welches seine ursprüngliche Heimat war, ob Unteritalien oder Toskana, läßt sich heute noch nicht entscheiden. Wenn Polaczek[3] mit der Inschrift des peruginer Brunnens beweisen zu können glaubt, daß er in Pisa geboren sei, so muß betont werden, daß bei der Unsicherheit der Lesung und Interpretierung der in Betracht kommenden Stelle dieser Nachweis nicht erbracht werden kann. Nach einer vor ein paar Jahren von Lisini aufgefundenen und zuerst von Venturi[4] veröffentlichten Urkunde stammt Nicola selbst aus Apulia («magister Nicholas de Apulia»), nicht nur der Vater, wie Einige aus dem bekannten Dokument bei Milanesi[5]: «magister Nicholas Pietri de Apulia» schlossen. Es fragt sich nun, ob mit diesem «Apulia» die Landschaft in Unteritalien, oder der Ort dieses Namens bei Lucca (das Pullía und Pulía genannte Kastell bei Arezzo fällt wohl außer Betracht) gemeint ist. Ich bin eher geneigt, das erstere anzunehmen, doch läßt sich über die schwierige Frage noch keine Entscheidung fällen. Vielleicht, daß ein neuer glücklicher archivalischer Fund sie uns noch bringt.

Da Giovanni in der Inschrift der Kanzel von Pistoja (und auch in der der ehemaligen Kanzel des Domes von Pisa) als geborener

---

[1] E. Polaczek: Zwei Selbstbildnisse des Niccolo Pisano. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV (1903), pag. 143 ff.

[2] In die gleiche Zeit setzt die Geburt Karl Frey (in dem eben erschienenen ersten Band seiner Vasariausgabe). Derselbe Autor lehnt die von Polaczek aufgestellten Selbstbildnisse ebenfalls ab, wie ich nachträglich sehe.

[3] E. Polaczek: Magister Nicholas Pietri de Apulia — aus Pisa. Repertorium XXVI (1903), pag. 361 ff.

[4] A. Venturi: Un secondo documento relativo à Niccolo d'Apulia. Arte IX (1906), pag. 127. Die Urkunde trägt das Datum: 11. Mai 1266 (also dasselbe Datum wie die auf den säumigen Arnolfo bezügliche Urkunde). Magister Nicholas de Apulia wird darin als Zeuge bei einer Schuldverschreibung aufgeführt. Poggi (Il Rosario XXV [1908], p. 161) und Frey (loco cit., pag. 732) drucken die Urkunde ebenfalls ab.

[5] G. Milanesi: Documenti per la storia dell' arte senese. Tomo I, pag. 149.

Pisaner bezeichnet wird (Johannes . . . quem genuit Pisa) muß sich der Vater schon um 1245/50 in Pisa befunden haben; damals ist Giovanni geboren. 1260 ist der Meister (gemäß der Kanzelinschrift) pisaner Bürger.

Die weiteren bekannten Daten sind bald aufgezählt.

Am 29. September 1265 erfolgt der Auftrag für die Kanzel im sieneser Dom. Vom März 1266 bis zum November 1268 ist der Meister, mit Unterbrechungen, urkundlich in Siena tätig.

Für 5. Juni 1267 ist seine Anwesenheit und Mithilfe bei der Uebertragung der Gebeine des heiligen Dominikus in die neu erstellte Arca in S. Domenico in Bologna belegt.

1273 arbeitet Nicola nachweisbar in Pistoja an einem Altar für die Kapelle des heiligen Jakobus im Dom. Am 10. Juli erhält er den Auftrag, am 13. November die letzte Zahlung.

Endlich ist er (etwa von 1274—78) an der fontana maggiore in Perugia tätig, gemäß der 1278 datierten, nach Vollendung des Brunnens gesetzten Inschrift des oberen Beckens.

Hinsichtlich des Todesjahrs des Meisters wissen wir nur, daß er frühestens Ende 1278 und spätestens Ende August 1287 gestorben ist. In einer sieneser Urkunde vom 30. August 1287 wird er zum ersten Mal als tot erwähnt[1].

Das früheste urkundlich gesicherte Werk Nicola Pisanos ist also die Kanzel im Baptisterium von Pisa, vom Jahre 1260.

In neuerer Zeit wurde von Polaczek[2] ein Relief in S. Croce zu Florenz, die Frauen am Grabe Christi darstellend, als Erstlingswerk des Meisters (vor der pisaner Kanzel) angesprochen. Diese Attribution ist durchaus abzuweisen. Schon Swarzenski[3] hat sich mit Recht gegen sie gewandt. Ganz abgesehen von der nicht sehr hohen Qualität des Reliefs (man beachte den vollständig mißlungenen Kriegsknecht) weist der Stil des Werkes nicht unwesentlich über Nicola hinaus, besonders die starke Ueberschneidung des Reliefrahmens durch die Figuren und die weichere, rundere Faltengebung. Der Typus der Figuren (speziell der beiden Kriegsknechte) weicht von dem des Pi-

---

[1] Milanesi (a. a. O., pag. 162/3, nota) nimmt allerdings als obere Grenze für den Tod Nicolas das Jahr 1284 an. Frey (a. a. O., S. 752) weist aber nach, daß die betreffende Urkunde (mit der Todeserwähnung) von Milanesi willkürlich auf 1284 datiert ist. Sie wurde erst Ende 1287 oder 1288 niedergeschrieben.

[2] In dem zitierten Repertoriumsaufsatz p. 371.

[3] G. Swarzenski: Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts. Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XV (1904), pag. 99 ff.

saners erheblich ab. Der Engel mit dem umgeschlungenen Band dürfte sein Vorbild in der Fidesfigur der pisaner oder in der Philosophie der sieneser Kanzel haben; die Art, wie das Band umgelegt und das Ornament gearbeitet ist, ist sehr ähnlich; das letztere ist aber durchaus handwerksmäßig ausgeführt. Auch in den Proportionen der Figuren, in der Gewand- und Haarbehandlung, im Typus und in der Art des Antikisierens manifestiert sich deutlich nicolesker Einfluß[1].

Swarzenski (a. a. O.) bezeichnet das Werk, wohl mit Recht, als florentinische Arbeit (unter Einfluß des Pisaners) um 1280—90 und bringt zwei ebenfalls in S. Croce befindliche Engelreliefs als Seitenstücke mit ihm in Verbindung. Ob mit Recht, lasse ich dahingestellt. In der Umrahmung zum Beispiel bestehen doch gewisse Differenzen zwischen Mittelstück und Seitenteilen. Swarzenski glaubt, daß die drei Stücke einst Teile eines größeren Ganzen (Kanzel? Altar? Grabmal?) waren.

Die Erörterung über die Reliefs am linken Seitenportal des Domes von Lucca und ihr Verhältnis zu Nicola wird an späterer Stelle erfolgen. Als Frühwerke des Meisters (vor der pisaner Kanzel) werden diese Arbeiten von keinem einsichtigen Forscher mehr betrachtet.

Das vielcitierte vierteilige Relief aus der kleinen Kirche del Ponte allo Spino in Siena (jetzt im Dom), das H. Semper[2] für einen wichtigen Vorläufer des Pisaners hielt, stammt sicher aus nachnicolesker Zeit, kommt also für die Stilbildung des Meisters nicht in Betracht. Ich halte es für eine archaistische antikisierende Arbeit aus dem Beginn des Trecento. Zum mindesten gehört sie ganz ans Ende des Ducento. Der entwickelte Reliefstil der Geburtsszene und die fast naturalistisch durchgebildete Pflanzenornamentik weisen mit Bestimmtheit auf eine so späte Zeit. Von derselben Hand wie dies Relief stammen einige Transennenfragmente im museo dell' opera zu Siena[3].

Das früheste, sichere plastische Werk Nicola's bleibt also nach wie vor die pisaner Kanzel, der wir uns nun zuwenden.

---

[1] J. B. Supino (arte pisana, Firenze, Alinari, 1904, pag. 64) lehnt mit Unrecht den Einfluß Nicola's ab: er glaubt, daß die Verwandtschaft mit dem Pisaner sich aus der Benutzung der gleichen Vorbilder erkläre. Das ist doch wohl so gut wie ausgeschlossen.

[2] H. Semper: Ueber den Stil Niccolo Pisanos. Zeitschr. f. bild. Kunst VI (1871), pag. 295 ff., 333 ff., 366 ff.

[3] Abbildungen dieser Fragmente bei A. Venturi: storia dell' arte italiana. Band IV, pag. 44 und 45.

II.

DIE HISTORISCHE STELLUNG DER PISANER KANZEL.

Es gilt den pisaner Ambo in die Geschichte der italienischen Kanzel einzustellen und seine Zusammensetzung zu erörtern. Dadurch wird seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung klar werden.

Bertaux[1] sucht die Kanzel in ihren verschiedenen, besonders den architektonischen Bestandteilen aus der süditalienischen Tradition herzuleiten und damit Nicola's künstlerische Herkunft aus Unteritalien darzutun. Polaczek[2] weist jedoch nach, daß die von jenem angezogenen (süditalienischen) Parallelen nicht ein unteritalisches Monopol sind, sondern ebenso in Toskana und in Norditalien vorkommen. Polaczek geht aber viel zu weit, wenn er jeden süditalienischen Einfluß auf die Kanzel ablehnt. Diese weist in der Tat mehrere unteritalienische Elemente auf, nur meist nicht da, wo sie Bertaux sucht. Darin aber hat Polaczek jedenfalls recht, daß der Gesamtcharakter des pisaner Ambo toskanisch, nicht süditalienisch ist. Die ausgedehnte plastische, figürliche Dekoration nämlich, welche die Kanzel zeigt, die episch fortlaufende Darstellung des Lebens Christi, ist spezifisch toskanisch, allgemeiner gesagt: norditalienisch. Ich erinnere nur an die Kanzel des Guido Bigarelli in San Bartolommeo in Pantano bei Pistoja vom Jahre 1250. In Unteritalien gibt es derartiges nicht. Dort sind vielmehr die musivisch-ornamental dekorierten Ambonen die

[1] Zuerst in den Annales internationales d'histoire, Congrès de Paris 1900, 17ème section. Paris 1902; dann in: L'art dans l'Italie méridionale. Paris 1903; letzter Abschnitt.

[2] In dem zitierten Repertoriumsaufsatz.

Regel. Figürlicher Reliefschmuck kommt zwar hin und wieder vor, aber nie in dem Umfang und mit den Darstellungsthemen wie bei Guido oder Nicola und sonst in der Toskana. Meist beschränken sich die figürlichen Beigaben (die übrigens oft ganz fehlen) auf Einzelgestalten in den Zwickeln und an den Ecken der Kanzel[1].

Der pisaner Ambo hat eine polygonale, sechseckige Grundform. Schon die romanischen Kanzeln von Spalato und Traù, die der in Pisa zeitlich vorangehen, haben diese Form. Nach Bertaux sollen allerdings diese beiden Ambonen nur Nachahmungen von jetzt nicht mehr vorhandenen polygonalen Kanzeln Apuliens (z. B. von Trani) sein[2]. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Nicola solche polygonalen Ambonen gekannt hat. Jedenfalls erklärt sich das Sechseck nicht einfach aus der allgemeinen Stilwandlung zur Gotik, wie Polaczek[3] meint. Die polygone Form an sich ist nichts spezifisch Gotisches. Schon die romanische Kunst kennt sie. Ich erinnere nur an das achteckige Taufbecken in San Giovanni in Fonte zu Verona und an das ebenfalls achteckige Guidos in Pisa vom Jahre 1246. Ich möchte die Wahl des Polygons durch Nicola anders erklären. Einmal bedeutet sie eine Anpassung an die zentrale Form des Baptisteriums und an die polygonale des Taufbeckens Bigarellis. Der zweite Grund scheint mir von der Anordnung des Reliefs bedingt zu sein. Der Meister wollte das herkömmliche Nebeneinander mehrerer Reliefs vermeiden; denn diese beeinträchtigen sich gegenseitig in der Wirkung. Die polygonale Form ergab kleinere, abgeschlossenere, selbständigere Felder und ermöglichte es, die Reliefs zu isolieren und so jedes voll zur Geltung zu bringen. Dieser große ästhetische Vorteil mag der Grund gewesen sein, warum Nicola die Polygonform auch im Longitudinalbau (im Dom von Siena) beibehielt. Ja er ging hier zu noch kleineren Feldern, zum Achteck, über.

Die Bündelung dreier Säulen, die der pisaner Ambo zeigt, braucht nicht, wie Bertaux meint, aus Unteritalien (aus Castel del Monte) hergeleitet zu werden. Diese Art der Bündelung kommt auch sonst vor, z. B. an der schon genannten Kanzel von Spalato, wo sich die Säulchen, wie in Pisa, an den Ecken befinden.

---

[1] Bertaux' Ansicht, die figürlichen Reliefs der cappella di S. Restituta im Dom zu Neapel gehörten zu einer Kanzel, ist unrichtig. Diese Reliefs dienten vielmehr zur Bekleidung der Cancellen. Mit einem Ambo hatten sie sicher nie etwas zu tun.

[2] Die Richtigkeit dieser (unbewiesenen) Behauptung muß ich leider dahingestellt sein lassen, da ich sie nicht zu kontrollieren vermag.

[3] l. c. (Repertor.) p. 369.

Nicola's Kanzel ist eine Bogenkanzel. Solche finden sich in Oberitalien und Toskana, wenn auch nur vereinzelt (z. B. in Mailand und Bologna), nicht bloß in Süditalien, wie Bertaux behauptet; ebenso die Bogenzwickelfüllungen (z. B. in S. Ambrogio in Mailand). Doch schließt sich der Meister bei den letzteren in der Tat enger an unteritalienische als an oberitalienisch-toskanische Vorbilder an, da jene entwickeltere Zwickeldekorationen zeigen, z. B. die Kanzeln der Kathedralen von Salerno (linker Ambo), Capua und Sessa Aurunca. Hier, im Süden (nicht aber im Norden), kommen diese Propheten, Evangelisten (d. h. wenigstens ihre Symbole) und Sibyllen, wie sie die beiden Ambonen Nicolas aufweisen, als Zwickelfüllungen vor. Dagegen fehlen auch in Unteritalien die alttestamentlichen Könige, die wir in Pisa finden. Sie bedeuten eine Neuerung des Meisters wie die Einfügung des Kleeblattes in den Kanzelbogen. Diese letztere zeigt bereits den Einfluß der Gotik, wie auch die Bogenform selbst, die sich dem Spitzbogen nähert.

Zwischen den Kleeblattbogen befinden sich sechs Eckfiguren. Es sind Tugenden, wie wir später sehen werden.

Eckfiguren zwischen den Bogen kommen an romanischen Kanzeln öfters vor. Im Norden Italiens sind sie jedoch sehr selten (ein Beispiel liefert S. Ambrogio in Mailand) und nur wenig ausgebildet. Dagegen finden sie sich häufig und in entwickelter, Nicola verwandter, Form im Süden (z. B. in den Kathedralen von Salerno und Sessa Aurunca)[1]. Sowohl in Unter- als Oberitalien jedoch sind diese Eckfiguren als Karyatiden resp. Atlanten verwendet, während sie in Pisa und Siena diese Funktion nicht mehr haben. Hier sind sie vielmehr aus architektonisch gebundenen freie selbständige Figuren geworden. (Organischer ist allerdings die ältere Form.) Ferner haben sie eine bestimmte allegorische Bedeutung bekommen. Parallelen dazu gibt es in der ganzen vorangehenden italienischen Plastik nicht. Ueber ihre Herkunft wird ausführlich gehandelt werden.

Drei der Ecksäulen der Kanzel werden von Löwen[2], die auf Sockeln stehen und einen Widder, ein Kalb und einen Hasen zwischen den Pranken halten, getragen. Die drei andern Säulen zeigen einfache architektonische Basen. Diese beiden Arten von Säulenträger wechseln rhythmisch ab. Die Mittelsäule ruht auf einem sechseckigen

---

1 Auf Grund dieser Beziehungen zum Süden dürfen wir annehmen, daß Nicola die unteritalienische Skulptur, zum mindesten die Kanzelplastik, aus eigener Anschauung kannte.

2 Darunter eine Löwin mit Jungen.

Sockel, an dem drei Tiere (ein Adler, ein Löwe, ein Hund, alle wieder mit Tieren zwischen den Beinen) und drei kauernde Männer (zwei sind bekleidet, einer nackt) angebracht sind. Es wechselt jeweilen ein Mensch mit einem Tier ab.

Bei den Ecksäulen schließt sich Nicola an die toskanische Tradition an. Diese zeigt nämlich regelmäßig solche auf Sockeln stehenden Löwen mit Tieren zwischen den Tatzen. Dagegen fehlen an den süditalischen Ambonen (nicht aber an den Kirchenportalen) die Tierbeigaben.

Neu ist die Art der Ausbildung der Basis der Mittelsäule. Bis dahin wurde auch sie, wenn sie überhaupt da war, von einer einzigen Figur gestützt. Nicola bildet einen ganzen Sockel und bekleidet ihn reich mit Figürlichem.

Man sieht, der Meister hat die Kanzelteile wesentlich bereichert und weitergebildet. Gegenüber dem pisaner bedeutet der sieneser Ambo dann noch eine weitere Steigerung,

Die pisaner Kanzel wirkt gegenüber den früheren Ambonen reicher und belebter, vor allem dank der starken Vermehrung und freieren Gestaltung des Figürlichen. Durch die Verwendung verschiedenfarbigen Marmors wird diese Wirkung noch wesentlich gesteigert. Graugrüne Säulen wechseln ab mit rötlichvioletten und braunrötlichen [1]. Dunkelrotviolette Säulenbündel rahmen die Relieffelder seitlich ein und ein gleichfarbiges Profil umzieht sie oben und unten. Ursprünglich trugen auch die Reliefs selbst Farbe. Vor allem zeigte ihre Grundfläche (aber auch die der Zwickel und Kleeblattecken) farbigen Belag, von dem nur noch spärliche, schwärzlich wirkende Reste übrig geblieben sind. Auch die Figuren selbst wiesen einst farbigen Schmuck, vor allem an Haar und Gewand (welche wohl vergoldet waren) auf. Die Augensterne waren (und sind es zum Teil noch) farbig eingesetzt. Die gleiche farbige Wirkung besaß die sieneser Kanzel [2]. Auch hier sind noch Farbspuren vorhanden.

Den bisherigen Kanzelthemen [3] fügt der pisaner Ambo zwei neue

---

[1] Fünf von den sieben Säulen sind aus Syenit. Zwei aus (rötlichem) Brecciamarmor. Nach Frey (a. a. O., pag. 784).

[2] W. Bode weist (in den Beiträgen zur dritten Auflage von Burckhardts Cicerone, 1874) nach, daß einst oben und unten an den sieneser Reliefs, deren Grund vergoldet war, ein schmaler Glasstreifen herumlief, der in kräftigen Farben mit einem griechischen Maeander bemalt war. Heute ist davon kaum noch etwas zu sehen.

[3] Sie umfassen Darstellungen aus dem Leben Christi, von der Verkündigung an Maria bis zum Abendmahl.

bei, die Kreuzigung und das jüngste Gericht [1]. Das letztere erfährt hier die erste plastische Darstellung in der Toskana. In Oberitalien hatte es schon Benedetto Antelami am Baptisterium von Parma um 1200 behandelt, aber viel weniger bedeutend.

Die Wahl dieser beiden neuen Reliefs hatte ihren besonderen Grund; sie sollten dem Redner inhaltlich beistehen. Gerade in der Zeit als die Kanzel entstand war durch die Bettelorden die Volkspredigt in der heimischen Sprache aufgekommen. Dies bedingte zunächst eine Vermehrung der Kanzeln. So kam es wohl, daß sogar das Baptisterium, wo doch sonst nicht gepredigt wurde, gegen alles Herkommen eine Kanzel erhielt. Ferner wurde dadurch die freie Aufstellung des Ambo, seine Loslösung von den Chorschranken begünstigt. Die Bettelordenbewegung wurde für die Entwicklung der italienischen Kanzel von spezifischer Bedeutung.

Es gilt nun, die einzelnen Einflüsse, die Nicola's Plastik aufweist, zu untersuchen.

Am stärksten ist die Einwirkung der Antike. Sie sei daher zuerst erörtert. Es wird sich dabei herausstellen, daß sie umfassender und bedeutsamer ist, als bisher angenommen wurde.

---

[1] In Siena kommt als neuer Stoff noch der bethlehemitische Kindermord hinzu, gleichfalls ein sehr ernstes eindrückliches Thema. Zugleich wird das giudizio seiner Bedeutung, seinem hohen Ernst entsprechend auf zwei Reliefs verteilt.

III.

NICOLA PISANO UND DIE ANTIKE.

1. Umfang und Art der Beeinflussung.

NICOLA kannte und verwertete die Antike in weit größerem Umfang, als man bisher glaubte. Man hat bis jetzt nur die Antiken des pisaner Camposanto als seine Vorbilder angeführt. Mag nun auch der Bestand an antiken Denkmälern in Pisa zur Zeit des Meisters, wie Milanesi[1] und Supino (a. a. O.) wohl mit Recht annehmen, größer gewesen sein als heutzutage, so haben ihn sicher nicht nur diese späten pisaner Sarkophage und Vasen inspiriert. Sind doch die spätrömischen Antiken, deren Hauptstück im Camposanto der vielgenannte Hippolytussarkophag ist, fast durchweg unruhige, flüchtige manierierte Arbeiten, die mit der ruhigen Größe der vier ersten Reliefs der pisaner Kanzel stark kontrastieren. Nicola muß vielmehr römische Denkmäler, in denen die große Form der klassisch-griechischen Antike noch stark wirkt, vor allem die Triumphbogen des 1. und 2. Jahrhunderts nach Chr., gekannt haben. Man vergleiche etwa die Reliefs des beneventer Trajanbogens[2] mit den ersten Feldern der pisaner Kanzel. Es zeigen sich da nähere Parallelen zu Nicola als an den genannten Sarkophagen und Vasen. Man findet da vor allem das Pathos der Hauptgestalten der ersten pisaner Reliefs wieder. Auch in Einzelheiten, so in der Gesichtsbildung und Haarbehandlung weist

---

[1] Im Kommentar zu Vasari's vita des Nicola Pisano.

[2] Einige Photographieen bei Brunn-Bruckmann: Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Tafel 396 und 397.

z. B. Benevent Beziehungen zu unserem Meister auf. Doch möchte ich auf diese Details kein großes Gewicht legen, da für sie auch besser gearbeitete späte Sarkophage als Vorbilder in Frage kommen können.

Ich sage nicht, daß Nicola gerade von diesen beneventer Reliefs inspiriert worden sei[1]. Ich meine nur: von den spätrömischen Vasen und Sarkophagen hat der Meister zwar viele Einzelmotive entlehnt; das was ihn aber für die Antike begeisterte und was ihm bei ihrer Nachbildung die Hauptsache war, die große Form und das gehaltene Pathos, das suchte und fand sein künstlerischer Sinn nur bei den besten römischen Skulpturen. Unter diesen Vorbildern werden auch Kopieen nach klassisch-griechischen Werken nicht gefehlt haben. Daß Nicola diese Werke ganz erfaßt und nicht nur äußerlich nachgeahmt hat, beweisen Gestalten wie die Marien der «Anbetung» und der «Geburt». Bei allem italienischen Einschlag atmen sie wahrhaft griechischen Geist.

Ein eingehendes Studium der antiken Denkmäler dürfen wir also bei unserem Meister wohl voraussetzen. Rom und seine Antiken werden ihm, der in Süditalien war, nicht unbekannt gewesen sein. Eine interessante diesbezügliche Notiz findet sich bei Vasari in der vita des Giovanni Pisano. Obwohl ihr kaum ein dokumentarischer Wert beigelegt werden darf, führe ich sie doch an: «Voleva Giovanni, speditosi delle cose di Perugia, andare à Roma per imparare da quelle poche cose antiche che vi si vedevano, sì come aveva fatto il padre» (C. Frey, Vasari, Band I, pag. 689).

Untersuchen wir jetzt näher, warum und wie Nicola die Antike verwertet hat.

Vor allem haben, wie schon gesagt, Gebärde und Form der Antike es ihm angetan. Ferner ihre ausgeglichene Schönheit. Ihnen sucht er mit aller Kraft nachzueifern. Er hat stärker als alle Bildhauer vor ihm den Abstand, in dem die romanische Plastik Italiens zur Antike stand, empfunden. Wir werden aber sehen, daß er bei dieser Nacheiferung bald in Konflikt gerät mit dem der antiken Form widerstrebenden christlichen Stoff und seinem eigenen Schöpferdrang, und daß er deshalb das Errungene schon an der ersten Kanzel wieder preisgibt.

Mit der bloß äußerlichen Nachahmung von Form und Pathos der Antike begnügt sich der Meister nicht. Es handelt sich bei ihm vielmehr,

---

[1] Beiläufig bemerkt: es ist sehr gut möglich, daß der Meister Benevent gekannt hat. Wir sahen, daß er in Unteritalien war. Da mag er auch einmal Benevent passiert haben, um den berühmten Trajansbogen zu sehen.

um ein Nachschaffen im Sinne und mit den Mitteln der italienischen Plastik. Er durchtränkt die entlehnten Typen mit dem italienischen Geist seiner Zeit. Zugleich bereichert er sie, besonders hinsichtlich der Individualität und des Ausdruckes wesentlich. Wie Nicola die Antike verarbeitet, wird einem vielleicht am besten klar, wenn man den Hohepriester der «Darstellung im Tempel» mit seinem Vorbild, dem indischen Bacchus der pisaner Camposantovase vergleicht. An Stelle des dünnen wie naß anliegenden fließenden Gewandes gibt unser Meister eine dicke eckig gebrochene, steif am Körper stehende Bekleidung. Gegenüber dem ausdruckslosen Kopf des Bacchus bildet er ein mächtiges imponierendes Haupt. Und dann diese individuellen, prächtig durchgebildeten Hände, mit denen sich die des Vorbildes nicht messen können! Auch Haar und Bart sind viel reicher und sorgfältiger gearbeitet als beim Bacchus. Bei alledem aber bleibt dieser Hohepriester als Ganzes doch antik empfunden.

Der andere Hauptgrund für Nicola sich der Antike anzuschließen waren ihre künstlerische Höhe in der Durchbildung der menschlichen Gestalt und ihre entwickelte Technik. Darin stand sie hoch über der zeitgenössischen italienischen Plastik.

Ueberhaupt war die Antike neben der Natur die Hauptlehrmeisterin Nicolas. Ihr verdankt er zum guten Teil die freiere Beweglichkeit und die stärkere (körperliche und seelische) Ausdrucksfähigkeit seiner Figuren, vor allem auch die gute Durchbildung der Muskeln, der Gelenke und des Knochenbaues, wie sie zahlreiche Figuren (in den beiden «Kreuzigungen» und «jüngsten Gerichten») zeigen.

Es erhebt sich jetzt die Frage, wo Nicola den Anstoß zu seinem antikisierenden Stil empfangen habe, ob in Unteritalien oder in Toskana. In Süditalien setzt bekanntlich unter Friedrich II. eine stark antikisierende Richtung in der Plastik ein. Ich erinnere nur an die Büsten vom Kaisertor in Capua. Aber auch im übrigen Italien macht sich seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts der Einfluß der Antike geltend. Gerade in Pisa ist unmittelbar vor Nicola eine antikisierende Strömung nachzuweisen. Supino hat das Verdienst, auf sie zuerst nachdrücklich hingewiesen zu haben. Das Baptisterium ist der Hauptbetätigungsort dieser Richtung. Sie zeigt sich vor allem an den weiblichen Figuren an den Säulen zu Seiten des Hauptportales und an den Kapitellen und Kragsteinen des Innern. An einem Pilasterkapitell ist (nach dem Vorbild eines antiken Sarkophages) die ganze kalydonische Jagd dargestellt, an andern finden sich antikisierende Köpfe. Auch der Architrav des Hauptportales mit den Johannes-Reliefs enthält antikisierende Elemente, so die Nachbildung eines antiken Flußgottes.

Trotz dieser pisaner Richtung neige ich eher zu der Annahme, daß der Anstoß zum Antikisieren für Nicola von Süditalien kam, da mir die unteritalienische antikisierende Strömung reiner, konsequenter und umfassender zu sein scheint.

Zum Schluß dieses Abschnittes eine wichtige mit dem Einfluß der Antike zusammenhängende Feststellung. Es ist Tatsache, daß die Plastik des Meisters in der Hauptsache, nämlich in der Behandlung der Figuren im einzelnen, nicht süditalienischen Ursprungs ist. Sie ist darin aber auch nicht eigentlich toskanischer Herkunft. Weder in Pisa noch in Lucca (den beiden Hauptzentren toskanischer Skulptur) sind direkte Vorläufer nachzuweisen [1]. Ich glaube, daß man solche in der italienischen Plastik überhaupt nicht aufzuzeigen vermag. Nicolas figürlicher Stil hat ein zu neues Gesicht, als daß man mit Sicherheit sagen könnte, in d e r bestimmten italienischen Skulpturrichtung liegen seine deutlichen speziellen Vorstufen.

Der Grund für diese auffallende Erscheinung liegt, wie ich glaube, bei der Antike. Diese hat den Figurenstil des Meisters so stark durchsetzt, bestimmt so wesentlich seinen Charakter, daß das nationale italienische Element mehr nur allgemein als nach einer speziellen Skulpturschule bestimmbar vorhanden ist [2]. Ich glaube hierin liegt der Grund dafür, daß man bis jetzt, trotz eifriger Diskussion, noch zu keinem Resultat hinsichtlich der künstlerischen Herkunft des figürlichen Stiles Nicola's gekommen ist, ja, daß man überhaupt in dieser Frage heute kaum wesentlich weiter ist, als vor zwanzig Jahren. Unteritalien und Toskana stehen immer noch beide gleich stark in Diskussion.

Nicola kann in der Toskana geboren und aufgewachsen sein. Gerade in Pisa strömten ja die verschiedensten Einflüsse zusammen, besonders antike und byzantinische, auch wohl französische. Unbedingt muß aber dabei ein Aufenthalt in Unteritalien [3] angenommen werden. Der

---

[1] Ich sehe hier natürlich von dem schon konstatierten Einfluß der toskanischen Plastik auf die Komposition der Kanzel, auf die Stoffwahl und auf das starke Dominieren des Figürlichen ab.

[2] Am stärksten folgen wohl die meist untersetzten gedrungenen Proportionen der Figuren der italienischen (aber der allgemeinen, nicht einer bestimmten lokalen!) Tradition. Doch ist auch hier oft, in der mächtigen heroischen Bildung, die Antike beeinflussend; aber nicht die schlanken Figuren eines Hippolytussarkophages, sondern Gestalten, wie sie z. B. die genannten beneventer Reliefs aufweisen. Ueber die Uneinheitlichkeit des Figurenstils an der pisaner Kanzel wird in dem Abschnitt über diesen Ambo gehandelt werden.

[3] Ueber Art und Zeit dieses Aufenthaltes kann nichts Sicheres ausgesagt werden. Bloße Vermutungen möchte ich nicht äußern.

Meister kann aber auch im Süden, in Apulien geboren und herangewachsen und dann (etwa gegen 1245) nach Pisa gekommen sein. Ich neige, wie ich schon andeutete, jetzt eher dazu, das letztere anzunehmen.

2. Die Einzelentlehnungen an den beiden Kanzeln von Pisa und Siena.

Es sei jetzt ein kurz gefaßter, möglichst vollständiger Katalog der von Nicola Pisano an seinen beiden Hauptwerken, den Kanzeln von Pisa und Siena, der Antike entlehnten Einzelmotiven gegeben, um darzutun, in welchem Umfang er die Antike verwertet hat.

a) Die pisaner Kanzel.

Die Geburt.

Maria zeigt den römischen Göttertypus und antike Gewandung (charakteristisch ist die Art, wie ein Teil des Kleides über den Kopf genommen ist). Das Liegemotiv ist einem antiken Sarkophag (oder einer etruskischen Aschenkiste) entlehnt.

Auch Typus und Gewand der anderen Figuren sind stark von der Antike beeinflußt[1].

Antikisierend sind ferner:

Die Giebelarchitektur des Hintergrundes.

Das Zungenornament der Wiege des kleinen Christus (von einem römischen Sarkophag).

Die sich kratzende Ziege hat auf antiken Sarkophagen in sich kratzenden Hunden eine Parallele; das Motiv Nicola's ist wohl daher angeregt[2].

Die flüchtige, stark mit dem Bohrer arbeitende, Terrainbehandlung hier (bei der Höhle) wie später (in der «Kreuzigung» und auch an der sieneser Kanzel) ist ebenfalls späten Sarkophagen nachgebildet. Die häufige Verwendung des Bohrers geht bekanntlich überhaupt auf die spätrömische Plastik zurück.

---

[1] Für den Kopf des Joseph vergleiche man etwa den Krieger auf Tafel 397 (unten) der beneventer Reliefs.

[2] Man vergleiche z. B. den Hippolytussarkophag der Uffizien. Hier haben wir also ein Beispiel für meine Behauptung, daß nicht nur das idealistische Moment bei Nicola von der Antike stammt, sondern auch sein Realismus von ihr Anregungen empfing. Diese Tatsache wurde bisher immer übersehen.

Anbetung der Könige.

Maria zeigt denselben Typus wie bei der «Geburt[1]». Das Sitzmotiv als solches kann dem Hippolytussarkophag des Camposanto entlehnt sein. Im übrigen aber ist die Madonna keine Kopie der Phaedra, wie immer behauptet wird. Typus, Proportionen, Gewand (keine Entblößung der einen Schulter wie auf dem Sarkophag), Krone, Haarbehandlung und Sessel sind durchaus verschieden. Man vergleiche dagegen für die heroische Bildung der Maria die in Anmerkung 1 genannten wesentlich verwandteren beneventer weiblichen Figuren. Der Thronsessel mit den Löwenfüßen und dem Löwenkopf an der Armlehne ist der Antike entlehnt. Er kommt nicht selten auf Sarkophagen vor.

Der kleine Christus zeigt den Typus eines Bacchusknaben. Josephs heroischer Kopf erinnert wieder stark (wie in der «Geburt») an römische Typen.

Die Könige mit nach antiker Art auf der Schulter befestigten Gewändern gemahnen an Imperatorenköpfe, am wenigsten noch der jüngste. Ein ähnlicher Kopftypus kommt z. B. auf einem römischen Relief im Konservatorenpalast in Rom vor[2]. Dort finden sich auch sehr nahe Parallelen zur Haarbehandlung, die bei Nicola überhaupt sehr stark von der Antike beeinflußt ist (wie auch die Bartbehandlung) und zwar sowohl die männliche als die weibliche.

Die erregten Pferde mit den gesträubten Mähnen, zeigen im Typus Verwandtschaft mit Pferden römischer Sarkophage und Vasen (man vergleiche z. B. den pisaner Hippolytussarkophag). Doch ist der Wuchs der Rosse bei unserem Meister mächtiger. Auch der Engel der, mit dem Szepter in der Linken, mit der Rechten das Pallium hochhebt, ist ganz antik empfunden.

Die Anbetung ist vielleicht das am stärksten antikisierende Relief der ganzen Kanzel.

Darstellung im Tempel.

Maria zeigt wieder den Göttintypus, aber schon mit stärkerem italienischem Einschlag.

---

[1] Man vergleiche z. B. Tafel 397 des Brunn-Bruckmann Werkes, wo, auf der untern Abbildung, nah verwandte weibliche Köpfe vorkommen.

[2] Bei Brunn-Bruckmann Tafel 405, linkes Relief. Ich bemerke hier prinzipiell, daß beim Anführen von antiken Vorbildern jeweilen (soweit es sich nicht um pisaner Antiken handelt) nicht gemeint ist, daß gerade die speziell genannten Monumente von Nicola benutzt worden seien. Die römische Plastik ist aber in der in Frage kommenden Zeit so gleichmäßig in ihrer Produktion, daß das Anführen spezieller Beispiele trotzdem gerechtfertigt ist.

Joseph und Simeon erinnern im Kopf an antike Typen, der letztere etwa an einen Zeuskopf.

Der Hohepriester (nach Schubring und Hiazintow[1] Herodes) ist, wie schon angeführt wurde, von der bacchischen Vase des Camposanto (Nr. 52) entlehnt, wo das Vorbild ein indischer Bacchus ist; der Knabe, der auf der Vase nackt ist, ist an der Kanzel, dem christlichen Stoff entsprechend, bekleidet.

Die Figur über Joseph (nach Polaczek das eine der Selbstbildnisse Nicola's) mit den ältlichen Zügen und der einen entblößten Schulter ist nach der Amme eines Phaedrasarkophages gebildet (man vergleiche z. B. den des Camposanto und den petersburger[2]). Diese Verwandtschaft macht es sehr unwahrscheinlich, daß wir es hier mit einem Bildnis des Meisters zu tun haben. Zudem ist nicht sicher, ob die fragliche Figur überhaupt männlich ist; bis auf Polaczek wurde sie regelmäßig als weiblich angesprochen.

Die Hanna zeigt ebenfalls den Typus der Amme. Der genannte petersburger Sarkophag bietet eine nahe Parallele zu ihr; auch die schwurartig erhobene rechte Hand findet sich dort. Die Körperbildung ist merkwürdigerweise fast männlich.

Für den Kopftypus des Jünglings zwischen dem Hohepriester und der Hanna vergleiche man etwa den des geflügelten Gottes auf dem Sockelrelief der Antoninsäule im giardino della Pigna in Rom[3]. Es sind dieselben Gesichtsproportionen. Derartige Typen mögen Nicola als Vorbild gedient haben. Auch die anderen Köpfe zeigen antiken Einfluß.

Kreuzigung.

Der antike Grundtypus ist hier, trotz der stärkeren Verarbeitung des antiken Elementes, sowohl in den Frauen links als in den Männern rechts nicht zu verkennen.

Auch im Kopf und Akt Christi ist die Einwirkung der Antike deutlich, besonders im Streben nach einer großen Form; dann auch in der Durchbildung des Nackten im Einzelnen (z. B. im starken Absetzen des Brustkorbrandes).

Antikisierend ist die Schrittstellung der Juden und Römer.

---

[1] P. Schubring: Pisa, berühmte Kunststätten 16, 1902, pag. 51. Hiazintow: Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolo Pisanos; Moskau 1900, russisch.

[2] C. Robert: Die antiken Sarkophagreliefs, Band III², 1904, Nr. 164 u. 154.

[3] Bei Brunn-Bruckmann Tafel 210.

Jüngstes Gericht.

Die Anlehnung an antoninische Typen ist besonders in den Aposteln links von Christus deutlich.

Unter den Auferstehenden und Verdammten sind zahlreiche Motive der Antike (speziell Sarkophagen) entlehnt: Der Kopf des Hauptteufels rechts geht auf eine antike Maske zurück, ebenso wie die Bildung seiner Beine (abgesehen von den Krallenfüßen) antiken Satyrtypen entlehnt ist.

Für das kleine teuflische Wesen rechts unten, das einen Verdammten in die Schulter beißt, diente das antike Motiv eines Kindes, das sich eine Maske vor das Gesicht hält, als Vorbild. Diese Maske zeigt den bekannten Typus eines alten Silen's.

Der von diesem Teufel Gebissene weist wie auch noch andere Figuren dieses Reliefs im Kopf den Satyrtypus, wie er auf bacchischen Sarkophagen häufig vorkommt, auf.

Die auffallend stark zusammengeballte Figur in der linken untern Ecke, deren Kopf unorganisch auf Hals und Schulter sitzt, geht, wenigstens was die Haltung des Kopfes anbetrifft, auf antike Vorbilder zurück: vom Pferd gestürzte Krieger auf Sarkophagen zeigen dieselbe emporgewandte, stark verkürzte Kopfhaltung[1]. Auch von den übrigen, leider zum Teil arg beschädigten nackten Figuren, geht wohl die eine oder die andere im Bewegungsmotiv auf die Antike zurück[2]. Die Entblößung der einen Schulter oder des ganzen Körpers bis zum Becken bei einigen weiblichen Figuren ist antik. Daß auch der schlanke Akttypus und die Durchbildung des Aktes im einzelnen von der Antike beeinflußt sind, beweisen mehrere Figuren des giudizio der zweiten Kanzel, für welche sich die direkten Vorbilder nachweisen lassen.

Tugenden.

Am stärksten antikisierend ist die fortitudo (die zweite Eckfigur, von der «Geburt» aus gerechnet). Sie geht (auch in der Stellung) auf einen antiken Herkulestypus zurück, wie er auf Sarkophagen häufig vorkommt.

Die caritas wie auch die fides (die erste und sechste Eckfigur) zeigen einen der Maria verwandten Typus; das Kind ist ein kleiner

---

[1] Vgl. z. B. C. Robert, a. a. O., Band II, 1890, Nr. 77.

[2] Für die dritte Figur von links (in der untersten Reihe) vergleiche Band II, Nr. 11[1] ebenda.

Bacchusknabe (von gleicher Bildung wie der kleine Christus der «Anbetung»).

Der Kopf der castitas (der fünften Eckfigur) erinnert an einen Jupiter- oder Neptuntypus, der der fidelitas (der vierten Eckfigur) an einen Junotypus.

Antiken Einfluß zeigen auch die männlichen Figuren am Sockel der Mittelsäule, im Typus und zum Teil auch im Gewand.

b) Die sieneser Kanzel.

Auch hier ist, obwohl Nicola das Nachbilden der großen Form (seit dem pisaner giudizio) aufgegeben hat, der Einfluß der Antike in zahlreichen Figuren festzustellen. Besonders der Kopftypus zeigt noch oft einen deutlichen antiken Einschlag. Es ist durchaus falsch zu behaupten, die sieneser Kanzel enthalte keine antiken Elemente mehr.

Geburt.

Die Elisabeth erinnert deutlich an den Typus der pisaner Hanna.

Die Hirten zeigen wieder die antike Befestigung des Gewandes auf der Schulter und antike Fußbekleidung.

Der Kopftypus der Engel (samt dem Krönchen im Haar) ist antiken weiblichen Sarkophagfiguren verwandt (man vergleiche etwa den Phaedrasarkophag der Uffizien).

Anbetung der Könige.

Der Kopf des zu Pferde sitzenden Dieners ganz links oben mit dem stephanos im Haar erinnert an den eines antiken Imperators.

Der Engel mit dem wehenden Haar gemahnt an einen der beiden Reiter auf dem Phaedrasarkophag des Camposanto.

Der älteste der reitenden Könige zeigt den schon angetroffenen Satyrtypus.

Die Hunde erinnern in ihren Bewegungen an Hunde des Hippolytussarkophages[1].

Auch der Pferdetypus steht noch stark unter antikem Einfluß (man vergleiche den genannten Sarkophag).

Darstellung im Tempel.

Wieder die Hanna-Amme (man vergleiche etwa den petersburger Sarkophag), diesmal von ausgesprochenerer weiblicher Bildung.

---

[1] Darstellungen von Hunden gab es, soviel ich sehe, bis dahin in der italienischen Plastik nicht. Auch Pferde kommen ziemlich selten vor. Für solche Tiere mußte sich Nicola also fast notwendig an die Antike anschließen.

Im wesentlichen denselben Typus zeigt wieder die Figur über Joseph (wie in Pisa): Das vermeintliche zweite Selbstbildnis Nicola's (nach Polaczek).

Kindermord.

Auch hier kommt sowohl der Amme- als der Satyrtypus (der letztere bei einigen Kriegsknechten) vor. Für die Bekleidung der Schergen waren jedenfalls antike Vorbilder maßgebend. Man beachte das starke Arbeiten mit dem Bohrer im Haar einiger Kriegsknechte.

Zur «Kreuzigung» ist nichts besonderes zu bemerken.

Jüngstes Gericht.

Im Relief der Seligen ist ganz antik vor allem die fünfte Figur von links in der untersten Reihe, ein weiblicher Rückenakt. Dieselbe Rückenfigur, in derselben Stellung, mit denselben schlanken Proportionen findet sich auf einem im Dommuseum von Siena aufbewahrten römischen Sarkophag [1]. Der gleiche Akt ist, in leichter Variation, noch zweimal in den beiden Giudiziorelíefs verwendet. Auch zu der dritten Figur von links und zu der ersten von rechts in der untersten Reihe lassen sich antike Parallelen feststellen.[2]

Im Relief der Verdammten haben wir wieder den Hauptteufel in ähnlicher antikisierender Bildung wie in Pisa; ferner wieder den Satyrtypus in mehreren Varianten. Der markante Sokrates- resp. Silenkopf muß zweimal für eine Teufelsfratze herhalten.

Vielleicht ließen sich noch weitere antike Parallelen für das giudizio (speziell für die halb- und ganznackten Figuren) nachweisen; ganz unzweifelhafte habe ich jedoch keine mehr gefunden.

Für die Einzelfiguren der Kanzel lassen sich keine direkten antiken Vorbilder feststellen. Nur die ihnen beigegebenen Engelputten (übrigens auch die bambini des «Kindermordes») zeigen einen stark antiken Typus. Sie erinnern an Putten etwa aus der Nilgruppe.

---

[1] Abgebildet bei L. M. Richter: Siena, berühmte Kunststätten 9, 1901, pag. 9.

[2] Vgl. C. Robert: Antike Sarkophagreliefs II, 11 [1] und II, 69.

IV.

DIE BEZIEHUNGEN ZUR BYZANTINISCHEN UND ZUR ÄLTEREN ITALIENISCHEN KUNST.

(Verhältnis zur ikonographischen Tradition.)

EINEN nicht unwesentlichen Einfluß auf die Plastik Nicola Pisano's übte die byzantinische Kunst aus. Sie kann dem Meister durch Süditalien, wo sie ein sehr maßgebender Faktor in der Skulptur war, aber auch durch Toskana vermittelt worden sein. Gerade in Pisa macht sich mit dem Anfang des 13. Jahrhunderts eine besonders starke byzantinische Einwirkung geltend. Unter ihr steht die ganze pisanische Plastik unmittelbar vor Nicola. Das wichtigste Denkmal bilden die Reliefs am Hauptportal des pisaner Baptisteriums, in erster Linie die Johannesdarstellungen am Architrav, die wie in Stein übertragene byzantinische Elfenbeinreliefs aussehen.

Zwischen dieser byzantinisierenden Richtung und dem byzantinischen Einfluß bei Nicola besteht aber, der Art nach, ein wesentlicher Unterschied. Während nämlich in der genannten pisaner Plastik die byzantinische Einwirkung durchgreifend ist, sich sowohl in der Ikonographie und der Komposition, als in der Gestaltung der Einzelfigur (besonders in Typus, Proportionen und Gewandbehandlung) geltend macht, beschränkt sie sich bei unserem Meister in der Hauptsache auf das Ikonographische und Kompositionelle. In der Durchbildung der Einzelfigur ist bei ihm die Antike maßgebend; nur vereinzelt zeigt sich auch hier (speziell in der sieneser Kanzel) byzantinischer Einschlag. Ich werde ihn gegebenen Orts namhaft machen. Es ist aber nicht zu vergessen, daß auch die byzantinische Kunst unter starker antiker Einwirkung steht.

Als Vorbilder werden Nicola, soweit er direkt auf die byzantinische Kunst zurückging (was wohl nur teilweise der Fall war[1]), vor allem Elfenbeine gedient haben. Er hat aber sicher auch byzantinische (resp. italo-byzantinische) Miniaturen, Wandmalereien und Mosaiken gekannt und verwertet. Einen starken Einfluß der ersteren hat besonders Dobbert[2] behauptet. Am leichtesten zugänglich, weil das beweglichste Kunstmaterial, waren doch die Elfenbeine.

Wenn ich jetzt dem Einfluß der byzantinischen Kunst im einzelnen nachzugehen suche, so möchte ich zugleich das Verhältnis Nicola's zur ikonographischen Tradition feststellen. Zu diesem Zwecke muß auch die gesamte italienische (besonders die toskanische und unteritalienische) romanische Skulptur herangezogen werden.

Es kommt mir hauptsächlich darauf an, zu zeigen, wie bedeutsam Nicola allein schon auf dem ikonographischen Gebiete die italienische Kunst bereichert, weitergebildet hat[3].

Ich beschränke mich auch hier auf die beiden Hauptwerke des Meisters, die beiden Kanzeln, behandle sie aber, im Gegensatz zum vorigen Abschnitt gleichzeitig.

Die Geburt.

Neu ist an dem pisaner ersten Relief gegenüber der byzantinischen und italienischen Tradition vor allem die Vereinigung von «Geburt» und «Verkündigung» auf einem Feld. Die einzelnen Figuren des Reliefs sind traditionell, außer etwa dem Hund. In der reichen Füllung des Feldes mit Szenen und Figuren geht Nicola wohl von malerischen Vorbildern aus. Die toskanischen plastischen Geburtsdarstellungen, welche an Kanzeln häufig vorkommen (z. B. in Groppoli, Barga, S. Leonardo in Arcetri bei Florenz und S. Bartolommeo bei Pistoja) geben weniger Szenen und Figuren als Nicola und zeigen auch keine so starke räumliche Komposition wie das pisaner Relief; auch den byzantinischen plastischen Geburtsdarstellungen fehlt sie, wenn auch in geringerem Maße. Für diese räumliche Tendenz, die sich vor allem in den starken Ueberschneidungen äußert, sind wohl eben-

---

[1] Auch byzantinisierende italienische Denkmäler werden Nicola manches byzantinische Element vermittelt haben.

[2] E. Dobbert: Ueber den Stil Niccolo Pisanos und dessen Ursprung. München 1873, pag. 36 ff.

[3] Ueber die Bereicherung in der Einzelbildung der Figuren (in Bewegung, Ausdruck usw.) wird im zweiten Teil dieser Arbeit gehandelt werden.

falls malerische Darstellungen wie sie etwa in Mosaiken (z. B. in der Cappella Palatina in Palermo) vorkommen, als Vorbilder heranzuziehen[1]. In Siena reduziert Nicola wohl der klaren Formwirkung wegen unter Verwendung kleinerer Figuren die Ueberschneidungen möglichst. Trotzdem vermehrt er die Figurenzahl (speziell die Engel). An Stelle der «Verkündigung» gibt er die «Heimsuchung», die hier ebenfalls zum ersten Mal mit der «Geburt» vereinigt auftritt[2].

Die Anbetung der Könige.

Die pyramidenartige Anordnung der drei Könige in Pisa findet sich in der italienischen und byzantinischen Tradition öfters. Ein Beispiel liefert der Paliotto von Salerno. Ueberhaupt bietet das Relief, außer etwa in der Art, wie die Pferde teilweise mit in die Darstellung aufgenommen sind[3], ikonographisch nichts Neues. Um so mehr aber die sieneser Darstellung. Neu sind da das zweimalige Anbringen der Könige (auf dem Zug und vor Mutter und Kind) die drei Diener zu Pferde, die Mohren auf den Kamelen, die drei ledigen Pferde mit dem Wächter, die beiden Hunde und die zwei Bäume (Eiche und Lorbeer). In der eigentlichen Anbetungsszene ist der Fußkuß des ältesten Königs ein neues Motiv[4]. Bemerkenswert und gleichfalls ohne Parallelen ist ferner das Faktum, daß dieser König seine Krone abgenommen hat. Er trägt sie merkwürdigerweise über den rechten Arm gestülpt. Es soll jedenfalls damit das Verhältnis von Herr zu Knecht, das vom letzteren die Entblößung des Hauptes fordert, ausgedrückt sein[5]. Zu erwähnen ist noch, daß Joseph in Siena fehlt, wohl wegen Platzmangel[6].

---

1 Auch die mit starken Ueberschneidungen arbeitenden römisch-antiken Reliefs (z. B. Sarkophage) mögen den Meister mit beeinflußt haben.

2 Zur Ikonographie der «Geburt» erinnere ich noch beiläufig daran, daß das Motiv der den bambino badenden Frauen (es sind die Hebammen Christi Zelemi und Salome) byzantinischen Ursprungs ist und auf eine Legende des Simeon Metaphrastos zurückgeht. Der eine der beiden Hirten in Siena hat ein Musikinstrument (eine Art Geige) im linken Arm, was ganz singulär ist. Der Baum neben den Hirten ist durch die Frucht als Eiche charakterisiert.

3 Ich kenne in Bezug auf diese Pferde nur eine ähnliche Darstellung der Szene, am Kandelaber der Kathedrale zu Gaëta.

4 Im Anschluß an die Meditationes des Bonaventura. Vergl. H. Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, 1885, pag. 431/2.

5 Nach H. Kehrer (Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, 2 Bände) huldigt Balthasar am Nordportal von Chartres dem kleinen Christus zum ersten Mal unbedeckten Hauptes.

6 Kehrer führt (a. a. O.) aus, daß die beiden «Anbetungen» Nicolas (und die Giovannis) zum orientalischen Anbetungstypus, dessen Charakteristikum der wegweisende Sternengel sei, gehörten und klassische Beispiele desselben seien.

Die Darstellung im Tempel.

Sie ist von Nicola in Pisa figürlich und räumlich (mehrere Architekturen[1]) gegenüber früher stark bereichert worden. Traditionell (byzantinisch-italienisch) sind fünf Personen: Maria, Joseph mit dem Taubenpaar, der kleine Christus, Simeon (oder der Hohepriester) und Hanna. (Vergleiche etwa die Darstellung an Guidos pistojeser Kanzel). Unser Meister gibt sechzehn Figuren, indem er zahlreiche assistierende Personen beifügt. Ikonographisch neu dürften die drei Meßknaben sein, von denen einer ein Räuchergefäß schwingt. Faßt man (wie Schubring und Hiazintow) den vom Knaben gestützten Mann rechts als Herodes (was aber nicht nötig ist; es ist wohl eher der Hohepriester), so ist dieser hier zum ersten Mal mit der «Darstellung im Tempel» direkt verbunden. In Siena ist die «Darstellung» auf die üblichen fünf Personen beschränkt. Dafür enthält das Relief noch drei andere Szenen, den Traum Josephs, die Flucht nach Aegypten (beide Darstellungen bieten ikonographisch nichts Neues) und eine Herodesszene. Die letztere ist wichtig. Sie hat in dieser Form in der ganzen vorangehenden italienischen und byzantinischen Kunst keine Parallele. Sie ist eine Neuschöpfung Nicola's. Dargestellt ist Herodes zwischen zwei hohen Räten (es sind wohl, trotz der Kronen, nicht die Magier gemeint: die Typen sind andere als im vorigen Relief). Die drei anderen Männer (mit Buch und Schriftrolle) sind die Hohenpriester und Schriftgelehrten, die dem Fürsten über den Geburtsort des neugeborenen Königs Auskunft geben[2]. Die drei Personen des Mittelgrundes gehören zu keiner der genannten Szenen. Ueber ihre Bedeutung (ich halte die beiden Figuren rechts von der Architektur für Bildnisse von Nicola und Giovanni Pisano) wird im Abschnitt über die sieneser Kanzel gehandelt werden.

Der Kindermord.

Diese Szene findet sich nur an der sieneser Kanzel. Gegenüber den früheren Darstellungen vermehrt Nicola das Figürliche sehr stark

---

[1] Die Vorliebe Nicolas für das Anbringen von Architekturen im Hintergrund der Reliefs könnte von byzantinisierenden Denkmälern, wie dem Paliotto von Salerno und der Bronzetür der Kathedrale von Benevent, auf welchen die architektonischen Beigaben sehr zahlreich sind, angeregt worden sein. Immerhin ist nicht zu vergessen, daß Nicola als Architekt von sich aus dazu kommen konnte.

[2] Eine interessante Parallele zu dieser sehr seltenen Szene findet sich im Tympanon der Außenpforte von Notre-Dame in Paris, nur daß dort die drei Könige statt der Räte auftreten.

(man vergleiche etwa den Kindermord an der beneventer Bronzetüre), ohne aber neue ikonographische Elemente zu bringen. Sehr groß ist dagegen die Bereicherung in der Einzelbildung der Figuren (in Bewegung und Ausdruck) auf die ich hier nur summarisch hinweisen kann.

Die Kreuzigung.

Auch hier eine starke Vermehrung des Figürlichen. Ueblich sind (in der byzantinischen und italienischen Kunst) höchstens zwölf Figuren. Nicola gibt in Pisa fünfundzwanzig (in Siena zweiundzwanzig), indem er die Frauen und die Juden und Römer vermehrt.

Eine wichtige ikonographische Neuerung bedeutet die Anwendung der T-Form des Kreuzes statt der üblichen lateinischen. Es ist dies, soviel ich weiß, das erste Beispiel in der italienischen Kunst. Dasselbe gilt von der Befestigung der Füße Christi mit einem einzigen Nagel. Supino möchte dies Motiv aus der nordischen Kunst herleiten; ich erinnere aber daran, daß Bonaventura in seinen Meditationen (Kap. 81), die Nicola doch wohl bekannt waren, bei Gelegenheit der «Kreuzabnahme» nur von einem Nagel spricht. Es ist also wohl nicht notwendig, nordischen Einfluß anzunehmen.

Die von einem Engel herangeführte Ecclesia (mit geschlossenem Gefäß) in der linken oberen Ecke des Reliefs und die von einem Engel weggestoßene Synagoge, mit einem undefinierbaren Attribut (einem an einem Stab befestigten Gefäß), in der rechten Ecke, kommen früher schon, wenn auch selten vor, z. B. in der «Kreuzabnahme» Benedetto Antelami's im Dom von Parma; jedoch mit anderen Attributen: die Ecclesia mit Kelch und Fahne, die Synagoge mit zerbrochener Fahne. Sonst findet sich in der pisaner «Kreuzigung» nichts ikonographisch Neues. An der sieneser ist wieder die Kreuzform (mit schräggestellten Kreuzarmen und Inschrifttafel: aber ohne Inschrift) ganz ungewöhnlich. Ich kenne keine Parallelen dazu in der vorangehenden Kunst. Ikonographisch interessant sind noch der Wechsel der Attribute der Ecclesia (jetzt Modell einer Art Kirche) und Synagoge (jetzt Henkelgefäß und Stab) und die Schrägstellung des Nimbus Christi[1].

---

[1] Dieser Christus, wie der des «Jüngsten Gerichtes» und der zwischen «Kindermord» und «Kreuzigung» zeigt im Kopftypus (und in den schlanken Körperproportionen) Verwandtschaft mit dem Christustypus wie ihn byzantinische Elfenbeine zeigen (man vergleiche z. B. bei Venturi, a. a. O., Band II die Abbildungen auf Seite 586, 589, 593, 595 und 617). Auch bei anderen Figuren der sieneser Kanzel fühlt man sich hin und wieder an byzantinische Typen erinnert, z. B. in

Bemerkenswert ist außerdem, daß Nicola die klagenden Frauen in Siena älter bildet als in Pisa.

Eine kleine nur dreifigurige Kreuzigung in der herkömmlichen Art enthält die Tafel des pisaner Fidesengels (der ersten allegorischen Einzelfigur, vom Kanzelaufgang gerechnet).

Das jüngste Gericht.

Bertaux möchte die Giudiziodarstellungen Nicola's direkt auf die französische Kunst, die seit dem Ende des elften Jahrhunderts dieses Thema mit besonderer Vorliebe gestaltet, zurückführen. So ohne weiteres darf man das aber nicht, wenn auch französische Einflüsse zweifellos vorhanden sind. Auch der byzantinischen und italienischen Kunst ist der Stoff nicht fremd. Sowohl malerisch (in Wandgemälden, Mosaiken und Miniaturen) als plastisch (an Portalen und besonders auf Elfenbeinen) haben sie ihn behandelt. Es gibt speziell byzantinische Elfenbeindarstellungen, die dem pisaner jüngsten Gericht ziemlich nahe stehen [1]. Es ist aber bei der freien, selbstständigen Verwertung der übernommenen Motive durch den Meister, sehr schwer immer zu entscheiden, was byzantinisch-italienischen, was französischen [2] Ursprungs und was eigene Erfindung ist. Trotzdem möchte ich den Versuch wagen, an Hand einer Analyse der beiden Fassungen des Stoffes die Einflußsphären zu scheiden und zwar gleich hier im Zusammenhang und vollständig, um störende Wiederholungen im nächsten Abschnitt zu vermeiden.

a) Pisa.

Die Darstellung zerfällt in drei Hauptteile: in den himmlischen Gerichtshof [3], in die Seligen (die beiden Reihen links unter den

---

der Bartbildung (man vergleiche etwa den Propheten zwischen «Geburt» und «Anbetung»). Es scheint, daß mit dem Zurücktreten der Einwirkung der Antike in Siena die byzantinische Plastik auch in der Einzelbildung einigen Einfluß gewann.

[1] Vergl. z. B. das im zweiten Band von Venturi's storia dell' arte italiana pag. 594 abgebildete Elfenbein. Für weitere Behandlungen des Stoffes in Italien vergl. pag. 27 Anm. 2.

[2] Seit dem 12. Jahrhundert vollzieht sich die Entwicklung des Jüngsten Gerichtes fast ausschließlich in und durch Frankreich. Frankreich fand wohl zuerst eine typische Lösung des Stoffes. Deutschland tritt in dieser Zeit stark zurück. Es ist deshalb berechtigt im Folgenden nur von Frankreich als Einflußsphäre zu reden.

[3] Er besteht aus Christus umgeben von den Evangelistensymbolen links und rechts flankiert von je einem Engel, zu Füßen zwei einst posaunenblasende und zwei das Kreuz haltende Engel, welche letzteren ursprünglich (wie die beiden Engel zu Häupten Christi) wohl Marterwerkzeuge in den Händen hielten. In Schoßhöhe Christi links (vom Beschauer) Maria, rechts Johannes Baptista, beide fürbittend. Zur Linken endlich in drei Reihen die zwölf Apostel und in den Ecken rechts und links oben zwei einst mit Posaunen versehene Engel.

Aposteln) und Verdammten (rechts) und in die Auferstehenden. Dies sind auch die drei integrierenden Bestandteile des französischen Giudizio[1]. Dagegen fehlt die Auferstehung, mit ganz wenigen Ausnahmen, regelmäßig bei den byzantinischen Darstellungen. Bei den italienischen (vor Nicola) ist auch meistens irgend ein Teil nicht vorhanden, so bei Antelami's schon französisch (von Chartres) beeinflußten jüngsten Gericht in Parma, der zweite. Alle drei Teile (die Auferstehung jedoch am unorganischen Orte: oben statt unten) zeigt das Fresko von S. Angelo in Formis, von dem aber Bertaux nachgewiesen hat, daß es ikonographisch stark vom germanischen Norden beeinflußt ist. Es ist also wahrscheinlich, daß die Dreiteilung bei unserem Meister auf französischen (nordischen) Einfluß zurückgeht (wenn vielleicht auch nur indirekt), zumal da Nicola die Auferstehung an derselben Stelle (unten) anbringt, wie die nordische, speziell die französische Kunst.

Die meisten Einzelmotive des pisaner Giudizio lassen sich in der italienischen und byzantinischen Tradition durchaus belegen, so die Apostel, Maria und Johannes, die posaunenblasenden Engel, die Engel mit dem Kreuz und die zu Seiten Christi und die Marterwerkzeuge[2]. Die Verdammten ganz nackt zu bilden wie Nicola, der überhaupt möglichst viel unbekleidete Figuren gibt, wohl aus Vorliebe für den Akt, ist in der italienisch-byzantinischen Kunst nicht üblich, dagegen in Frankreich (vergleiche die Abbildungen bei Mülbe). Die Evangelistensymbole sind nur im Norden, besonders in Frankreich zu belegen, hier aber bloß bis gegen 1150 (zuletzt in Arles). Es ist nun interessant, aber vielleicht nur zufällig, daß auch Nicola sie später in Siena, nicht mehr in Verbindung mit dem richtenden Christus zur Darstellung bringt. Auf französische Vorbilder dürfte auch die starke Entblößung der rechten Seite Christi (die das Sichtbarmachen der Seitenwunde bezweckt[3]) zurückgehen. In der byzantinischen Kunst

---

[1] Vergl. für das französische «Jüngste Gericht»: W. H. von der Mülbe: Die Darstellungen des jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Leipzig 1911.

[2] Vergl. etwa das Fresko von S. Angelo in Formis, das Mosaik von Torcello, das Portalrelief Antelami's (das, von einem französischen Künstler gearbeitete jüngste Gericht an der Kathedrale von Ferrara, gehört erst in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts), den richtenden Christus an der Türe von San Zeno in Verona und das zitierte Elfenbeinrelief bei Venturi. Dieses zeigt unter anderem einen Nicola's Darstellung nah verwandten Höllenfürsten, ebenfalls mit einem Menschlein (dem Antichrist oder Judas) im Schoß. — Die Hölle ist der Leviathan Hiobs, daher wird sie als großer Tierschlund dargestellt; bei Nicola sind es zwei solche Schlünde.

[3] Die Seitenwunde wirklich anzubringen scheint aber der Meister vergessen zu haben.

ist der richtende Gottessohn immer bekleidet (vergleiche das Elfenbeinrelief) und in der italienischen ist die Enthüllung nie so ausgesprochen wie bei Nicola (vergleiche Parma). Interessant ist, daß, wie in der französischen Kunst die Entblößung immer stärker wird (vergleiche z. B. Paris und Amiens), so sie auch bei Nicola in Siena wesentlich stärker ist, als in Pisa. Doch kann auch dies Zusammentreffen bloßer Zufall sein.

b) Siena.

Hier ist das jüngste Gericht auf zwei Relieffelder verteilt und dementsprechend gegenüber Pisa stark bereichert. Wieder drei Hauptteile. Doch sind die Mitrichter Christi sehr zusammengeschmolzen, zu Gunsten der Seligen. Sie bilden bloß die oberste Reihe des linken Reliefs und bestehen nicht mehr aus den Aposteln, sondern aus drei alttestamentlichen Königen, einem Propheten (?), drei Engeln und der fürbittenden Maria. Immerhin gehören vielleicht auch ein paar Figuren der rechten Seite zu den Mitrichtern.

Christus hat vier geflügelte Engelsköpfe zu Seiten. Er ist (wie in Pisa) größer gebildet als die übrigen Figuren, was ein spezifisch nordischer Zug ist. In der byzantinischen Kunst weicht er in den Körperverhältnissen in keiner Weise von den übrigen Gestalten ab (vergleiche das zitierte Elfenbeinrelief). Statt der üblichen gleichmäßig erhobenen Arme (mit offenen Handflächen, zum Zeigen der Wundmale[1]) wie sie auch in Pisa gegeben sind, zeigt der Gottessohn hier mit der linken Hand (gegen die Verdammten zu) nach unten, mit der rechten (gegen die Seligen) nach oben. Es ist das wohl der Doppelgestus des Beseligens und Verdammens. Oder soll er das Verdammen allein ausdrücken? Ich kenne nur eine Parallele zu diesem Gestus in der Nicola vorangehenden Kunst, und zwar eine französische, das jüngste Gericht von Conques. Es braucht aber keine Abhängigkeit des Pisaners von Frankreich angenommen zu werden. Er kann vollkommen selbstständig zu diesem glücklichen Motiv gekommen sein, das die spätere italienische Kunst, bis auf Michelangelo, sich immer wieder zu Nutze gemacht hat.

Zu Füßen Christi stehen zwei Engel in reichen Gewändern mit dem Kreuz und den Marterwerkzeugen (Lanze, Nägel, Geißel, Dor-

---

[1] Auch hier fehlt aber (wie in Pisa) die Angabe der Wundmale, an der Seite sowohl als an Händen und Füßen.

nenkrone und Ysopstab), die sie den Seligen und Verdammten zeigen[1]. Singulär ist wohl nur der Ysopstab.

In der zweitobersten Reihe des linken Reliefs folgen die Seligen in drei Reihen. Alle Lebensalter (vom Knaben bis zum Greis) sind vertreten und zahlreiche Berufe und Stände: Geistliche (Mönche, Priester und Bischöfe), eine fürstliche Person (mit Krone), Mârtyrer (sicher bestimmbar nur der heilige Sebastian mit dem Pfeilbündel); in der dritten Reihe ein pâar kluge Jungfrauen mit brennenden Lampen (eine verdeckt ihr Gefäß); dann eine Märtyrerin (mit einem Schwert: wohl Katharina von Alexandrien). Die anderen Gestalten mögen Bekenner, Propheten u. a. sein[2].

In Pisa gibt Nicola noch nicht verschiedene Stände (und verschiedenes Alter). In der byzantinischen und italienischen Kunst ist die Ständedifferenzierung selten (ein Beispiel liefert St. Angelo, wo aber nur Geistliche und Könige dargestellt sind). Frankreich dagegen zeigt eine starke Variation. Außer Geistlichen und Fürsten kommen da, wie bei Nicola, kluge und törichte Jungfrauen, Märtyrer, Bekenner, Propheten, alttestamentliche Könige u. a. vor (vgl. z. B. die Kathedralen von Lâon, Paris und Amiens)[3]. Es ist der neue, frische Realismus der Gotik, der sich nicht mehr mit den herkömmlichen Typen begnügen will. Ein Einfluß auf unseren Meister scheint mir unabweisbar.

Bei den Auferstehenden[4] ist die Angabe der Gräber resp. Särge zu beachten, die in Pisa noch fehlt. Sie findet sich schon im Fresko von S. Angelo in Formis, dann besonders in Frankreich.

Nach Bertaux ist sie karolingischen Ursprungs.

Im rechten Relieffeld befinden sich in der Nähe Christi noch einige zu den Mitrichtern resp. Seligen gehörende Männer, nach der Schriftrolle des Einen und nach der Art wie sie auf Christum deuten wohl Märtyrer oder Propheten; der oberste, der Fürbittende, neben den beiden Engeln, dürfte Johannes Baptista sein.

---

[1] Die nächsten Parallelen zu diesen Engeln mit Kreuz und Marterwerkzeugen finden sich wohl im Norden, besonders in Frankreich (vergl. etwa Chartres). In den byzantinischen und den vom Norden unbeeinflußten italienischen Darstellungen sind die Marterinstrumente gesondert aufgestellt. Bertaux bezeichnet das von Engeln gehaltene Kreuz als in letzter Linie karolingischen Ursprungs.

[2] Selige und Mitrichtende sind doch wohl nicht scharf getrennt.

[3] Sehr oft sind diese Figuren (wegen Platzmangel) nicht im Tympanon sondern an den Portalleibungen angebracht.

[4] Die Auferstehenden sind, wie auch in Pisa (dort übrigens auch die Seligen und Verdammten), alle im normalen Alter Christi, d. h. dreißig Jahre alt, dargestellt.

Unter den Verdammten figurieren bezeichnenderweise auch Geistliche (darunter ein Bischof)[1]. Die posaunenblasenden Engel sind aus dem Relief heraus an die Ecke gerückt.

Einige in den Giudiziodarstellungen herkömmliche Elemente fehlen bei Nicola ganz. So besonders der (vor allem in Frankreich übliche aber auch in der byzantinischen Kunst vorhandene) Erzengel Michael mit der Seelenwage; ebenso der die Guten und Bösen scheidende Engel. Auch die oft dem jüngsten Gericht beigegebene Gestalt des Abraham (vgl. das zitierte Elfenbeinrelief) fehlt. Desgleichen finden sich nicht die, besonders in einigen französischen giudizii (z. B. in dem von Amiens) vorkommenden, beiden Engel mit Sonne und Mond und die in byzantinischen Darstellungen selten fehlenden drei Patriarchen und drei Unterweltsmächte (Hades, Thanatos und Abyssos) nebst dem leeren Thron und dem feurigen Fluß.

Die in den beiden «Jüngsten Gerichten» Nicola's konstatierten byzantinischen, italienischen und französischen Einflüsse lassen sich möglicherweise im einzelnen auch etwas anders verteilen. Das aber scheint sicher, daß wir mit mehreren Einflußsphären (darunter bestimmt auch einer französischen) zu rechnen haben. Man darf aber auch Nicola's große eigene Schöpferkraft nicht vergessen. Sie wird sich nicht nur in Form, Bewegung und Ausdruck, worin der Meister einen gewaltigen Reichtum an neuen Motiven ausbreitet, äußern, sondern es werden auch manche gegenständlichen Motive, die ich auf Einflüsse zurückzuführen suchte, auf eigene Erfindung zurückgehen.

Die Tugenden.

Einen interessanten Einfluß der byzantinischen Plastik zeigt die pisaner Fides. Das ornamentierte Band dieser Figur kommt mit ganz demselben Ornamentmuster schon bei Konsulardiptychen des 6. Jahrhunderts vor[2] und findet sich dann häufig auch in der byzantinischen Großplastik (z. B. bei einem Engelrelief im berliner K. Friedrich-Museum[3]). Das gleiche Ornamentmuster und solche verwandter Art

---

[1] Es zeugt für die liberale Art, wie man über solche Dinge damals in geistlichen Kreisen dachte, daß Nicola das wagen durfte. Für das glückliche (später oft verwendete) Motiv des den Mönch zurückstoßenden Engels vergleiche das schon öfters zitierte Elfenbeinrelief, wo zwei ähnlich zusammenkomponierte Figuren vorkommen.

[2] Vergl. etwa Venturi (a. a. O.), Band I, pag. 372 Abbildung. Auch der Löwenthron und der Stab kommen auf Konsulardiptychen vor.

[3] Nach gütiger Mitteilung von Prof. Schubring.

verwendet Nicola an der sieneser Kanzel häufig, z. B. bei der Philosophie am Sockel der Mittelsäule, bei den Engeln des Giudizio u. s. f. Die ganze Ornamentik des Meisters, die am sieneser Ambo in so reichem Maße auftritt ist so stark byzantinisch beeinflußt.

Die ikonographische Bedeutung der übrigen Einzelfiguren der pisaner sowie der der sieneser Kanzel muß, wegen der Beziehungen zur französischen Kunst, im folgenden Abschnitt erörtert werden.

V.

DER EINFLUSS DER GOTIK.

(Nicolas Alegorik.)

DIE Beziehungen zur französischen Kunst, die vielleicht die schwierigste Seite des Nicola Pisano-Problems bilden, wurden schon einige Male gestreift. Jetzt sollen sie, wie überhaupt das Verhältnis des Meisters zur Gotik, im Zusammenhang erörtert werden.

In der Architektur hatte die Gotik zur Zeit der Entstehung der pisaner Kanzel, durch Vermittlung der religiösen Orden der Cisterzienser und Cluniazenser, bereits ihren Einzug in Italien gehalten. Das Cisterzienserkloster Fossanova in den pontinischen Sümpfen, um 1200 errichtet, ist der erste gotische Bau Italiens.

Die Gotik macht sich zunächst in den architektonischen Bestandteilen der Baptisteriumkanzel Nicola's geltend. Der Kleeblattbogen vor allem, es wurde schon darauf hingewiesen, ist gotisch beeinflußt. In der freien lockeren Behandlung der Kapitelle möchte Polaczek, wohl mit Recht, gotischen Einfluß erkennen, der in Siena dann noch ausgeprägter vorhanden wäre [1]. Hier (in Siena) kommen an den Kapitellen pickende Vögel und menschliche Köpfe vor. In Pisa gibt es derartiges nicht. Dagegen finden sich pickende Vögel in dem Akanthusblattwerk, das die Reliefs der bologneser Arca oben einrahmt. Supino (a. a. O., pag. 69) möchte in diesem bologneser Motiv französischen (speziell burgundischen) Einfluß sehen. Ob mit Recht, scheint mir fraglich, denn solche pickende Vögel finden sich schon an

---

[1] Auch Frey (a. a. O., pag. 792) sieht in den (sieneser) Kapitellen gotischen Einfluß (speziell von S. Galgano).

den ornamentierten Säulen des Hauptportals des pisaner Baptisteriums. Auch an romanischen italienischen Kapitellen kommen Vögel vor (wenn auch meist nicht pickend), z. B. an den Kanzeln von Barga und Brancoli, an der zweiten Kanzel von Bitonto und im Dom von Salerno. Nicola kann die Anregung also sehr wohl aus italienischen Monumenten geschöpft haben. Die nächsten Parallelen zu den vier menschlichen Köpfen am Kapitell unter der Fides[1] (der vierten Tugend, von der «Geburt» an gerechnet) finden sich wohl an den Kapitellen im Innern des pisaner Baptisteriums, wo z. B. ein Medusenhaupt (Abb. bei Supino, a. a. O., pag. 53) vorkommt[2]. Doch treten derartige Köpfe auch sonst in der italienischen Kapitellplastik auf (z. B. in der Kathedrale von Altamura, an der Kanzel des Domes von Troja und an der des Guido Bigarelli). Pickende Vögel, die wie die Köpfe ein hübsches die Kapitelle belebendes Motiv bilden, finden sich merkwürdigerweise auch über den Köpfen der Eckfigurengruppe zwischen den beiden Reliefs der «Geburt» und der «Anbetung».

In den Architekturen der pisaner Reliefs finden sich vereinzelte an die Gotik anklingende Elemente: Drei- und Vierpässe, kleine Spitzbogen, eine Rose (diese nach Supino, a. a. O., pag. 69 identisch mit der der alten Cisterzienserkirche S. Salvatore zu Settimo bei Florenz)[3]. In Siena ist besonders die gotische Giebelfüllung in dem Gebäude auf dem Relief der «Anbetung der Könige» zu beachten. Auch in der «Darstellung im Tempel» und in der «Geburt» finden sich gotische Motive, Kleeblattbogen und Drei- und Vierpässe[4].

Auch im Figürlichen dringt die Gotik bei der pisaner Kanzel schon ein; wesentlich stärker dann aber in der bologneser Arca[5] und im sieneser Ambo. Sie zeigt sich in dem neuen frischen Realismus der Form, d. h. in der realistischen Durchbildung des Figürlichen (in Pisa ist allerdings das Idealisieren im Sinne der Antike dem zunächst noch

---

[1] Nur dieses eine Kapitell enthält Köpfe (männliche und weibliche); zudem noch pickende Vögel. Alle andern weisen nur die letzteren auf.

[2] Nicola's Kapitellköpfe zeigen aber keinen antikisierenden Charakter.

[3] Die merkwürdige Architektur über den Engeln in der «Darstellung im Tempel» erinnert mich als Ganzes immer an die Aedikeln über den französischen Portalstatuen. Doch mag die Aehnlichkeit rein zufällig sein.

[4] Nicht unerwähnt seien hier die gotischen Dreipässe am Relief der linken Schmalseite der bologneser Arca.

[5] Die bologneser Arca (ich sehe hier vorläufig von der Autorschaftsfrage ganz ab) bildet hinsichtlich des neuen gotischen Realismus in mancher Beziehung eine Art Mittelglied zwischen Pisa und Siena, nämlich in der (gegenüber Pisa) freieren Bewegtheit mancher Figuren (auf den beiden Vorderseitereliefs besonders) und in dem starken Eindringen der Zeittracht.

hinderlich); dann im Realismus des Ausdrucks, im ausgesprochenen Betonen und Differenzieren des Psychischen; ferner in der stärkeren äußeren (und inneren) Bewegtheit der Figuren[1]. Endlich manifestiert sich die Gotik im Zeitkostüm. Dieses macht sich allerdings in der pisaner Kanzel noch wenig geltend. Am stärksten in einer der männlichen Figuren am Sockel der Mittelsäule, die ein ganz zeitgenössisches Gewand trägt[2]. Auch in den Reliefs findet man hin und wieder Teile eines Zeitkostüms (z. B. in der «Darstellung» bei der Frau mit dem in ein Tuch eingehüllten Kopf und im giudizio bei einigen Seligen). In der bologneser Arca es ist dann, dank dem aktuellen Stoff völlig zum Durchbruch gekommen. An der sieneser Kanzel tritt es, des Vorwurfs wegen, wieder mehr zurück, äußert sich aber vereinzelt (besonders im linken Relief des giudizio) doch recht kräftig.

Gotischen Einfluß wird man wohl auch in der Gewandbehandlung konstatieren dürfen. Der Faltenwurf Nicola's weicht nämlich, in seiner starken Plastik und besonders in seiner eckigen Gebrochenheit, sowohl von dem italienischen als dem antiken und dem byzantinischen wesentlich ab. Parallelen zu ihm finden sich nur in der nordischen, besonders in der französischen (aber auch in der deutschen), Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (man vergleiche etwa die figurale Plastik der Kathedralen von Amiens und Reims)[3]. Mit dem Kleinerwerden der Figuren wird jedoch dieser harte Faltenwurf allmählich weicher und runder (schon im pisaner giudizio, besonders aber an der sieneser Kanzel), ohne aber im Prinzip die eckige Brechung aufzugeben. Gleichzeitig wird der Stoff dünner.

---

[1] Das Auftreten dieses neuen Realismus kann hier nur summarisch charakterisiert werden. Im zweiten Teil dieser Arbeit werde ich ihn eingehend erörtern. Eine Figur wie z. B. der Christus der «Kreuzigung» ist durchaus gotisch empfunden, durchgebildet und bewegt. Es versteht sich von selbst, daß bei diesem neuen Realismus von keinem französischen Einfluß gesprochen zu werden braucht. Die allgemeine Entwicklung der Zeit drängte überall von selbst dazu.

[2] Besonders auffallend ist die moderne Kopfbedeckung dieses Mannes. Es ist dieselbe wie sie z. B. der heilige Reginald an der bologneser Arca trägt.

[3] Oder ist Nicola lediglich in der Nachahmung der Antike zu diesem eckigen Faltenwurf gekommen, so, daß ihm die Weichheit und Rundheit des antiken Gewandfalles eben nicht geriet? Ich glaube nicht. Nicola wäre auch hierin die Nachbildung der Antike sicher gelungen. Uebrigens dürften die allzu harten und eckigen Partieen auf Kosten der Gehülfen zu setzen sein, die für das Gawand jedenfalls stark zur Mitarbeit herangezogen wurden. Ganz unantik ist der dicke schwere Stoff den unser Meister an den vier ersten Relief der pisaner Kanzel verwendet. Aehnlich dicker Stoff findet sich z. B. an den lucchesor Martinreliefs und an der Kanzel Guido Bigarelli's.

Am stärksten wohl äußert sich der französische Einfluß bei Nicola im Ikonographischen und zwar (vom giudizio jetzt abgesehen) besonders in den didaktisch-allegorischen Teilen der beiden Kanzeln. Ich beginne mit den Tugendstatuetten.

Ikonographisch lassen sich die Tugendallegorien, wie schon früher bemerkt wurde, in der italienischen Plastik vor Nicola nicht nachweisen. In Frankreich dagegen blüht im 13. Jahrhundert die mannigfachste Allegorik[1]. Die Scholastik, die Ende des 13. Jahrhunderts hier aufkam, brachte sie zu Tage. Wie die Gotik und fast gleichzeitig mit ihr ging diese Scholastik von Frankreich aus in die übrigen Länder, vor allem nach Deutschland und Italien.

Man darf wohl mit Bestimmtheit annehmen, daß unser Meister durch Frankreich angeregt worden ist. Doch ist er in der Einzelbildung (auch in den Attributen) durchaus selbstständig[2]. Dies zeigt sich z. B. darin, daß er in Pisa zwei der sechs Tugendallegorien, ganz entgegen der literarischen und künstlerischen französischen Tradition, männlich bildet[3]. Jedoch nur hier. In Siena ist die Bildung durchweg weiblich, wie in der ganzen späteren italienischen Kunst[4].

Ebenso singulär wie die Art der Personifizierung der Tugenden ist die ihrer Attribute. In Pisa speziell findet sich kaum eine der in Frankreich und in der späteren italienischen Kunst üblichen Beigaben[5] (nur den Löwen als Attribut der Fortitudo behält die italienische Ikonographie bis ins 14. Jahrhundert bei). Das übliche Attribut der Caritas z. B. ist ein flammendes Füllhorn, das der Fides ein Palmzweig oder (später) Kelch und Kreuz[6]. Nicola dagegen gibt in Pisa der Caritas ein nacktes Knâbchen (ein Attribut, das erst die

---

[1] Für Nicola kommen hauptsächlich die Allegorien der Tugenden und der freien Künste in Betracht.

[2] Man vergleiche hier und später, als französische Beispiele, etwa die Tugenddarstellungen an der Kathedrale von Amiens.

[3] Die Fortitudo bildet der Meister als jugendlichen Herkules; als Castitas figuriert Johannes Baptista.

[4] Nur im museo civico in Pisa befindet sich ein nackter Herkules, der vielleicht eine Fortitudo darstellen soll. Er wird bald dem Giovanni Pisano, bald (und mit mehr Recht) einem Schüler desselben gegeben.

[5] Trotzdem können die pisaner Allegorien nur als Tugenden gedeutet werden. Als Beispiele für die spätere italienische Tugendallegorik nenne ich (neben der pisaner Kanzel Giovanni's) die in ihrer Tugendikonographie wohl französisch beeinflußte florentiner Baptisteriumstüre Andrea Pisano's. Die Fidelitas Nicolas (nur in Pisa) kommt in der italienischen Kunst kaum mehr vor, die Castitas (ebenfalls nur in Pisa) sehr selten.

[6] Füllhorn und Palmzweig finden sich zum ersten Mal an der sieneser Kanzel.

italienische Kunst der Renaissance wieder aufnimmt), der Fides Stab und Kreuzestafel.

Es ist möglich, daß Nicola für Attribute und Personifizierung der Tugenden teilweise einer besonderen literarischen Tradition folgte. Möglich auch, daß er das eine oder andere Motiv von geistlichen Beratern überkommen hat. Manches dürfte er aber auch seiner eigenen unerschöpflichen Erfindungskraft verdanken. Sein Variationsbedürfnis trieb ihn dann dazu, in Personifizierung und Attributen an der zweiten Kanzel stark von der ersten abzuweichen. Das künstlerische Moment steht eben bei unserem Meister im Vordergrund (Ausdruck, Bewegung, Körperschönheit etc.), nicht das didaktisch-allegorische.

Nicola Pisano gebührt das Verdienst, die Tugendallegorik und damit eine sehr glückliche Neuerung in die italienische Plastik eingeführt zu haben. Diese imponierenden Gestalten mußten die Predigt der Orden wirksam unterstützen, indem sie dem nachdenklichen Gläubigen zugleich Vorbild und ernste Mahnung waren. Sie predigten wie der Geistliche auf der Kanzel, Nächstenliebe, Demut, Treue, Keuschheit, Hoffnung, Glauben, Tapferkeit, Mäßigkeit, Klugheit und Gerechtigkeit.

Ich lasse hier die Beschreibung und Bestimmung der Tugenden kurz folgen[1].

Pisa.

Die sechs Allegorien sind, beim Geburtsrelief beginnend, folgende:

1. Sitzende bekleidete weibliche Figur mit Krone, ein nacktes Knäbchen, das eine Schale mit Früchten oder Blumen trägt, an der Hand haltend: Caritas.
2. Stehende nackte männliche Gestalt, mit Löwenkatze, Löwenjungem und Löwenfell: Herkules; Fortitudo.
3. Stehende bekleidete weibliche Figur mit Kopftuch, stark entblößter Brust, nacktem rechtem Arm und nackten Beinen: Humilitas.
4. Stehende bekleidete weibliche Gestalt mit Krone und Hündchen im linken Arm: Fidelitas.

---

[1] Eine genügende Beschreibung und Deutung der Allegorien der pisaner und sieneser Kanzel fehlte bis jetzt, wie überhaupt eine eingehende Analyse der einzelnen Bestandteile der beiden Ambonen. Wie nötig eine solche ist, beweist allein schon das Faktum, daß sowohl über die Deutung der pisaner als der sieneser Eckfiguren in der Literatur die Meinungen stark auseinandergehen. Alle diese Eckfiguren lassen sich aber bis auf ganz wenige mit vollkommener Sicherheit bestimmen.

5. Stehende bekleidete männliche Figur mit Lamm im rechten Arm: Johannes Baptista: wohl Castitas[1].
6. Sitzende, priesterlich gekleidete weibliche Engelsgestalt auf Sessel mit Löwenfüßen und Löwenköpfen an den Armlehnen, mit Kreuzigungstafel in der Linken, abgebrochenem Stab (oder Palmzweig?) in der Rechten und doppeltumgelegtem Band. Auf der rechten Seite ein Löwe der ein pferdeähnliches Tier unter sich hat und in den Kopf beißt; der Engel sitzt teilweise auf diesem Löwen[2]: Fides.

Siena.

Es sind acht (durchweg weibliche) Tugenden, vier stehende und vier sitzende. Vier von den pisaner Tugenden (die Fides, Caritas, Humilitas und Fortitudo) kehren wieder, aber in anderer Bildung und mit andern Attributen (nur die Fortitudo zeigt eine ähnliche Beigabe wie in Pisa).

Sechs von diesen acht Figuren haben (eine Neuerung gegenüber Pisa) je zwei Engelchen die zum Teil mit Attributen versehen sind, zu Seiten des Hauptes (und zwar die eine Hälfte der Tugenden je zwei männliche, die andere je zwei weibliche).

Sechs Tugenden lassen sich (nach den Attributen und den Inschriften) mit Sicherheit bestimmen, die beiden übrigen können wenigstens mit Wahrscheinlichkeit festgestellt werden.

Ich beginne beim Geburtsrelief:

Die erste Figur (stehend mit kleinem Diadem und Weinlaub im Haar und einem Gefäß in den Händen[3]) ist die Temperantia (gemäß dem Weinlaub).

Es folgt als zweite (stehend, mit einfacher Krone, den lächelnden Blick emporgewandt und mit leicht geöffnetem Mund) die Spes. Sie ist kenntlich an der Inschrift des Bandes, das sie in der Linken hält[4]

---

[1] Auffallend ist das viele Gewand auf dem linken Arm der Castitas. Ich könnte dazu und zu der Art, wie das Kleid gerafft ist französische Parallelen anführen, doch möchte ich meine so schon vielleicht etwas zu starke Tendenz, französischen Einfluß bei Nicola zu konstatieren, nicht zu weit treiben.

[2] Dieser Löwe repräsentiert wohl den vom Glauben überwundenen Teufel (vergl. 1. Petri 5, 8—9, welche Stelle auch das Tier, das der Löwe anfällt, erklärt).

[3] Es ist die genaue Nachbildung einer Navicula, d. h. eines im Kult gebräuchlichen kleinen Räuchergefäßes. Was soll dieses aber bedeuten? Daß es die Stelle eines Trinkgefäßes vertrete ist doch wohl unwahrscheinlich.

[4] Die Inschrift lautet (nach Auflösung der Abkürzungen): Spes est certa expectatio futurae beatitudinis; nach Petrus Lombardus Sent. III, 23, wo die Fortsetzung lautet: veniens ex Dei gratia et ex meritis praecedentibus; cf. auch: Thomas von Aquino Sum. theol. II² 17, 1—2.

(übrigens auch an der Haltung des Kopfes). Die rechte Hand ist abgebrochen. Vielleicht hielt sie einst eine Blume (das Attribut der Spes in dieser Zeit). Der eine Putto hält ein Bündel Aehren(?); das Attribut das der andere in der rechten Hand hielt ist heute nicht mehr kenntlich, weil zum Teil abgebrochen.

Die dritte Figur (stehend, mit einfacher Krone und leerem Schriftband dessen Ende der eine der Putten hält[1]) ist die Fortitudo, kenntlich an dem besiegten toten Löwen in der Rechten, auf den sie mit dem Zeigefinger der linken Hand weist.

Es folgt als vierte Figur (auf einem Sessel sitzend, mit Doppelkrone und beschriebenem Spruchband) die Fides, kenntlich an der Inschrift des Bandes[2] und an den Palmzweigen, welche die beiden Putten halten. Einen Palmzweig hielt vielleicht auch die (jetzt abgebrochene) rechte Hand der Fides selbst.

Die fünfte Figur (sitzend mit Doppelkrone und beschriebenem Spruchband, dessen Ende der eine der Putten hält) ist die Caritas nach der Inschrift[3] und nach dem (reich ornamentierten in einen Widderkopf endenden) flammenden Füllhorn. Ein solches hält auch der zweite Engelputto.

Es folgt als sechste Figur (sitzend mit Doppelkrone, Haarnetz und leerem Schriftband, dessen eines Ende der eine der Putten hält; der andere hat heute kein Attribut mehr in den Händen) wohl die Prudentia[4].

Die siebente Figur (sitzend mit Stirnreif, beschriebenem Schriftband, dessen Ende der eine Engelputto hält, und einem kurzen in einen Hundskopf endenden Stab in der Rechten) ist die Justitia gemäß der Inschrift[5]. Beim zweiten Putto ist der einzig sichtbare linke Arm am Ellbogen abgebrochen.

---

[1] Der andere Putto weist lächelnd mit der rechten Hand auf die Tugend. Beide Putten haben merkwürdig spiralig gedrehte Locken, wie sie z. B. auch der eine der Engelköpfe, die den Christus des sieneser «Jüngsten Gerichtes» umgeben, zeigt. Wohl eine Mode der Zeit.

[2] Sie lautet: Fides est substantia rerum sperandarum argumentum non apparentium (nach dem Vulgatatext: Ebräer 11, 1).

[3] Die Inschrift lautet: Caritas est finis precepti de (?) corde puro conscientia bona et fide non ficta.

[4] Da diese Figur kein Attribut besitzt läßt sie sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Doch bleiben von den üblichen Tugenden nur die Prudentia und die Humilitas zur Auswahl. Die Humilitas dürfte aber in der einfacher gekleideten achten Figur zu suchen sein. Also werden wir hier die Prudentia vor uns sehen.

[5] Die Inschrift lautet: Justitia est ordo et equitas quae homini (?) cum libra omnes res bene ordinatur. Der Stab mit dem Hundskopf ist ein ganz singuläres, bei der Justitia sonst nicht vorkommendes, wohl willkürliches, Attribut.

Es folgt als achte Figur (stehend, mit kleinem Haarkrönchen und fragmentarischem unbeschriebenem Spruchband) wohl die Humilitas. Ihr linker Arm ist im Handgelenk abgebrochen [1].

Wesentlich enger als bei den Tugenden sind die ikonographischen Beziehungen zu Frankreich (resp. zur Scholastik) bei den Figuren des Sockels der Mittelsäule der sieneser Kanzel, den sieben freien Künsten nebst Philosophie, die hier zum ersten Mal in der italienischen Plastik auftreten [2]. Ich gebe auch hier eine kurze Charakterisierung der Figuren.

Ich beginne mit dem Trivium.

Die Grammatik, die ein Kind aus einem Buche unterrichtet, entspricht ikonographisch im wesentlichen der französischen Uebung, nur daß diese zwei lernende Kinder zu geben pflegt (vergleiche z. B. Chartres).

Die Dialektik dagegen ist abweichend von der französischen Tradition (die gewöhnlich eine Frau mit Schlange gibt, vergleiche z. B. Lâon) als alte Frau in nachdenklicher Haltung dargestellt. Sie wird auch in der Literatur (Alain de Lille) als abgezehrt von dem vielen Nachtwachen bezeichnet; es heißt von ihr: nudis cutis ossibus arida nubit.

Auch die folgende Rhetorik, die die linke Hand an die Brust legt und mit der rechten auf ein offenes Buch in ihrem Schoß weist, entspricht nicht der französischen Uebung, wo sie mit Schild, Lanze und Helm erscheint (cf. z. B. Lâon).

Das Quadrivium.

Die Arithmetik, die mit den Fingern rechnet, entspricht wieder der französischen Tradition, ebenso die folgende Geometrie mit der Meßtafel in der Linken (die rechte Hand ist abgebrochen, sie hielt wohl einen Meßstab oder einen Zirkel. (Vergleiche für beide Allegorien Lâon). Die Musik mit der Harfe läßt sich in Frankreich kaum belegen [3]

[1] Diese Figur, ohne jegliches Attribut, kann nur durch Subtraktion mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmt werden; vergl. Anmerkung 4 der vorigen Seite.

[2] Man vergl. für die Geschichte der Allegorien der Wissenschaften in der italienischen Kunst: Paolo d'Ancona: Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel Rinascimento. Arte V (1902), pag. 137 ff., 210 ff., 269 ff. und 370 ff. Diese Künsteallegorien wurden (wie die Tugenden) in der italienischen Plastik bald ein beliebtes Motiv.

Bei den französischen Wissenschaften (wie bei den Tugenden) handelt es sich übrigens um Reliefdarstellungen. Dies schließt einen anderen als ikonographischen Einfluß bei Nicola so gut wie ganz aus.

[3] Die französische Kunst pflegt die Musik mit drei Glöckchen, an die sie mit einem Stab schlägt, darzustellen (vergl. z. B. Lâon).

(vergleiche immerhin Chartres), dagegen wieder die Astronomie mit dem Astrolabium (vergl. z. B. Lâon).

Den sieben Künsten ist, wie es auch in der französischen Plastik üblich ist, als achte Figur die Philosophie beigesellt und zwar ist sie zwischen Trivium und Quadrivium eingeschoben. — Ihr Attribut ist ganz andersartig (flammendes Füllhorn, wie die Caritas) als in der französischen Plastik, wo sie Buch und Szepter zu halten pflegt (vergl. z. B. Sens). Die rechte Hand ist übrigens abgebrochen; vielleicht hielt diese Szepter oder Buch. Das umgelegte Band entspricht der Fides an der pisaner Kanzel. Dies feierliche Band und die fast überreiche Ornamentierung des Obergewandes heben die Philosophie über die artes liberales hinaus. Sie galt auch dem Mittelalter als die Königin der Künste, die über die andern herrscht und sie in sich vereinigt.

In der Einzeldurchbildung dieser acht Allegorien ist Nicola, wie immer, durchaus selbständig.

An die freien Künste schließe ich die Erörterung der Eckfiguren zwischen den Reliefs der sieneser Kanzel, die an Stelle der pisaner Säulenbündel getreten sind[1]. Ikonographisch stehen einige von ihnen unter französischem Einfluß. Ich beginne beim Geburtsrelief:

Eine jugendliche Frau mit Stirnreif; rechts oben ein Engel mit einer Rohrpfeife. — Wir haben wohl eine Sibylle vor uns[2]. Ich schließe das hauptsächlich aus der Verwandtschaft (man vergleiche besonders den Kopfputz) mit der einen Sibylle Giovanni Pisano's am Dom von Siena[3] und aus der Syrinx des Engels, die doch wohl auf die Antike hinweisen soll. — Diese Sibylle wäre damit die erste (fast frei gearbeitete) Sibyllenstatue der italienischen Plastik und das Vorbild für Giovanni.

---

[1] Mit diesen Eckfiguren schließt sich Nicola wieder an eine toskanische Uebung an. Guido's pistojeser Kanzel zeigt zwei Eckfigurengruppen. Dann finden sich trennende Gruppen bei der alten pisaner Domkanzel und an der Kanzel im Dom von Cagliari. Es ist entweder die Gruppe der Evangelistensymbole oder eine Propheten- resp. Apostelgruppe. Beide Gruppen bringt auch die sieneser Kanzel, doch gesellt sie noch zahlreiche weitere Figuren und Gruppen dazu.

[2] Brach (Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrhunderts in Siena, Straßburg 1904, pag. 16) möchte diese Gestalt als die Maria der «Verkündigung» deuten. Dagegen spricht aber das Attribut des Engels und auch das nochmalige Vorkommen Marias als Eckfigur an der Kanzel. Und zur Maria Annunziata gehörte doch wohl ein Verkündigungsengel. Der fehlt aber. Das berliner Kaiser Friedrichmuseum will zwar einen (in fragmentarischer Form) besitzen. Abgesehen davon, daß an der Kanzel kein Platz für ihn vorhanden wäre, gehört er zeitlich vor Nicola.

[3] Abb. bei Venturi storia etc. Band IV, p. 183.

Auf diese heidnische Weissagerin auf Christus (die wohl zugleich die Repräsentantin des Altertums, wie in Frankreich, sein soll[1]) folgt ein Weissager des alten Testamentes, ein Prophet[2]. Er hält ein Buch in den Händen und hat zu beiden Seiten des Hauptes zwei Prophetenköpfe.

Als Vertreterin des neuen Bundes folgt Maria mit dem Christusknaben im Arm.

Diese Madonna und die der bologneser Arca, sind die ersten stehenden, fast frei gearbeiteten (jedenfalls durchaus wie Freistatuen wirkenden) Madonnen der italienischen Großplastik[3]. Man darf mit Sicherheit annehmen, daß sie von Frankreich, wo die Madonna schon lange vor Nicola ausgebildet war, angeregt sind. Man vergleiche etwa die Maria der Kathedrale von Amiens (speziell die Art wie das Gewand rechts hinaufgenommen ist, das Kopftuch und die Ausbiegung der linken Hüfte).

Auf die «Darstellung im Tempel» folgen die vier Reliefs mit den großen christlichen Leidensthemen: Kindermord, Kreuzigung, jüngstes Gericht. Dieser Zyklus wird machtvoll ein- (und aus)geleitet durch drei posaunenblasende Engel.

Ihnen folgt die Dreieinigkeit: Christus, mit stark entblößtem Oberkörper, segnend; darüber die Taube des heiligen Geistes auf einem mit reichornamentiertem Tuch und Kissen bedeckten Thronsessel[4]; zu beiden Seiten der Taube sieben Leuchter (links vier, rechts drei), das Symbol der Apokalypse; darüber Gottvaters segnende Hand, zu beiden Seiten zwei Engelköpfe[5].

---

[1] Während Frankreich im 13. Jahrhundert (und vielleicht auch Nicola) nur eine Sibylle kannte, die erythraeische, kannte und gestaltete Italien im ausgehenden Mittelalter mehrere (nicht nur zwei, die erythraeische und tiburtinische, wie E. Mâle in einer lateinischen These: quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint nachzuweisen sucht). Am Dom von Siena gibt Giovanni Pisano allerdings nur zwei Sibyllen, dagegen an der pistojeser Kanzel schon sechs und an der pisaner gar acht (oder sieben ?).

[2] Möglicherweise handelt es sich hier nicht um Propheten, sondern um Apostel (der mittlere vielleicht Paulus). Wegen Fehlen von Attributen läßt es sich aber nicht entscheiden. Von zwei «Aposteln» sind nur die Köpfe gegeben (vergl. dagegen Guido's Kanzel).

[3] Eine großartige Weiterbildung haben sie bekanntlich durch Giovanni Pisano erfahren.

[4] Die Taube ist mehr wie ein junger Adler als wie eine eigentliche Taube gebildet und ist darin der Taube auf dem Relief der Taufe Christi am Architrav des Hauptportals des pisaner Baptisteriums verwandt. Vergl. auch das «Pfingsten»-relief an Guglielmo's pistojeser Kanzel.

[5] Nicola hat diesen Engeltypus (nur aus Kopf und Flügeln bestehend) neu in die Plastik eingeführt. Giovanni übernimmt ihn.

Aus der rechten Seite Christi quellen Aeste hervor. Es ist der Lebensbaum. In seinen sechs Ranken (auf jeder Seite drei) befinden sich sechs Figuren[1]: Drei Männer, eine Frau und ein Kind sind zu erkennen[2]; der sechsten (wohl weiblichen) Figur ist der Kopf abgebrochen. In diesen Gestalten sollen wohl die verschiedenen Lebensalter, Geschlechter und Stände als von Christus ihr Heil empfangend dargestellt sein. Vielleicht liegt aber noch eine tiefere symbolische Bedeutung vor.

Diese Allegorie des Lebensbaumes ist ganz singulär. Ich kenne wenn man von der Nachahmung durch Giovanni Pisano an der pistojeser und pisaner Kanzel (an der letzteren zweimal) absieht, in der ganzen italienischen (und auch in der französischen) Plastik keine Parallele[3].

Dagegen lassen sich in der französischen Skulptur Parallelen aufweisen zu den vier Tieren, auf die Jesus tritt; speziell in Amiens, am berühmten «beau Dieu». Es ist nämlich mit ihnen der 13. Vers des 91. Psalmes illustriert:

«Super aspicem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.»

Man bezog im Mittelalter diese Stelle auf Christus, auf seinen Sieg über Antichrist (Löwe), Tod (Basilisk), Teufel (Drache) und Sünde (Otter). Zwei dieser Tiere sind bei Nicola deutlich erkennbar. Zuerst (von links beginnend): der Löwe; dann folgt ein Tier, das (ganz wie in Amiens) als Hahn mit einem Schlangenschwanz gebildet ist: der Basilisk. Eine von Amiens abweichende Bildung zeigen dagegen die beiden folgenden Tiere: der Draco: schlangenartig mit menschenähnlichem Kopf und die Otter (?): mit greifenartigem Kopf und Krallen. Diese zwei Tiere sind jedoch so ineinander gearbeitet, daß man sie nicht deutlich auseinander halten kann[4].

---

[1] Die Art, wie die Ranken gebildet sind und die Figuren in ihnen stecken, erinnert an die ornamentierten Säulen am Hauptportal des pisaner Baptisteriums (vergl. Venturi, a. a. O. III, pag. 965 Abbildung).

[2] Von den Männern ist der eine ein Mönch, der zweite (mit dem leeren Schriftband) vielleicht ein Prophet, der dritte, der eine Krone zu halten scheint, vielleicht ein Märtyrer. Die Frau scheint eine brennende Lampe zu halten, wäre also eine der klugen Jungfrauen.

[3] Man vergl. immerhin die Darstellung des Jessebaumes an der Kanzel von S. Leonardo in Arcetri bei Florenz.

[4] Ebenso unklar sind sie bei Giovanni Pisano gebildet, so daß sich also von daher kein Anhaltspunkt für die Identifizierung gewinnen läßt.

Da sich allein in der französischen Kunst dieser Christus triumphans findet, muß Nicola von dorther dazu angeregt worden sein[1].

Es folgen die vier Evangelistensymbole, die, wie wir sahen, im 12. und 13. Jahrhundert an Kanzeln häufig vorkommen. Dann der schon besprochene richtende Christus mit den Engeln, endlich die drei Posaunenbläser.

Noch ein Wort über die Bogenzwickelfüllungen und die Säulenträger der beiden Kanzeln, obwohl sie kaum Beziehungen zu Frankreich aufweisen.

Zuerst die Bogenzwickelfüllungen.

Pisa.

Zehn männliche Figuren sind dargestellt:

Zuerst (bei der Geburt beginnend) vier Propheten (mit unbeschriebenen Spruchbändern); dann zwei alttestamentliche Könige (ebenfalls mit leeren Spruchbändern); endlich die vier Evangelisten mit ihren Attributen (Reihenfolge: Johannes, Markus, Lukas und Matthäus).

Neu sind die alttestamentlichen Könige: die königlichen Vorfahren Christi. Sie lassen sich in der italienischen Kanzeltradition nirgends belegen, bedeuten jedoch eine glückliche Bereicherung der Beziehungen auf Christus, wie sie in diesen Zwickeln angebracht zu werden pflegen. Die heidnische Weissagerin auf Jesus, die Sibylle, die an unteritalienischen Kanzeln (z. B. in Sessa Aurunca und Ravello) vorkommt, fehlt in Pisa noch.

Es ist nicht unmöglich, daß Nicola die Könige von dem, speziell in Frankreich ausgebildeten, Jessebaum, wo als Vorfahren Christi neben den Propheten die alttestamentlichen Könige figurieren, übernommen hat.

Siena.

Neu ist die Sibylle (im Bogenzwickel neben der Temperantia). Ueber die Bedeutung der folgenden männlichen Figur, die auf die Spes weist, bin ich mir nicht klar; vielleicht soll auch sie irgendwie das Altertum repräsentieren. Es folgen zwei alttestamentliche Könige; dann die vier Evangelisten (Reihenfolge: Johannes, Matthäus, Lukas und Markus; Johannes steht wie in Pisa voran); endlich sechs (ältere und jüngere) Propheten.

---

[1] Vergl. E. Mâle: L'art religieux du 13ième siècle en France. Paris 1902, speziell pag. 43 ff.

Die Kanzelsäulenträger.

Pisa.

Hettner[1] sieht in dem Brauch, die Säulen auf Löwen zu stellen, einen symbolischen Hinweis auf den Sieg Christi über den Teufel. Die Trägerlöwen repräsentieren ihm den Satan[2]. Er stützt sich dabei besonders auf die schon zitierte Psalmstelle (Psalm 91, 13):

«Super leonem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.»

Es ist nun an und für sich schon höchst unwahrscheinlich, daß man sich die christliche Kanzel gerade von der Personifikation des Bösen, dem Teufel, getragen dachte, so daß dieser gleichsam ihre Grundlage bildete. Dazu kommt, daß der Löwe, nach dem Physiologus, der Wächter ist.

Wir haben gar keinen Grund die Kanzellöwen anders als Wächter zu deuten. Sie bewachen die Kanzel, wie sie die Portale bewachen.

Viel eher als an Psalm 91, 13 könnte man, wenn unbedingt die Bibel zur Erklärung der Löwen herangezogen werden soll, an Offenbarung 5, 5 erinnern, wo Christus als der Löwe vom Geschlecht Juda bezeichnet wird und also in den Kanzellöwen die Repräsentanten Jesu sehen.

Es ist noch zu erwähnen, daß im Mittelalter der Löwe als Symbol für die Auferstehung galt und dem Christen das Vorbild der Furchtlosigkeit sein sollte. Die nächstliegende Deutung der Löwen bleibt aber doch die als Wächter der Kanzel.

Unwahrscheinlich wird wie mir scheint, die Deutung Hettners auch dadurch, daß an der zweiten Kanzel, wie wir sahen, die genannte Psalmstelle wirklich eine künstlerische Interpretation gefunden hat, aber nicht in den Trägerlöwen, sondern in einer Eckfigur zwischen den Reliefs. Wenn aber dort die Psalmstelle, was unzweifelhaft ist, interpretiert ist, so kann sie hier nicht in Betracht kommen. Als Satan gefaßt erscheint der Löwe nur noch einmal bei Nicola: in dem Löwen der pisaner Fidesgruppe (aber auf Grund von 1. Petri 5, 8). Ich wies schon darauf hin.

Es scheint mir ferner nicht überzeugend, wenn Hettner das Anbringen von Tieren (bei Nicola Widder, Kalb und Hase) zwischen

---

[1] H. Hettner: Zur Streitfrage über Niccolo Pisano. Zeitschrift für bildende Kunst VIII (1873), pag. 305 ff. Wieder abgedruckt in den «Italienischen Studien» Hettners. 1879, pag. 1 ff.

[2] Diese Deutung müßte dann natürlich auch für die Trägerlöwen an den Portalen, Bischofsstühlen etc. gelten!

den Tatzen der Löwen an den italienischen Kanzeln mit Jesajas 11, 6:

«Der Wolf wird neben dem Lamme wohnen und der Pardel neben dem Böcklein liegen».

in Beziehung bringt und einen Hinweis auf die Unschuldswelt des Paradieses darin sieht. Da ist es schon konsequenter, wenn man einmal den Löwen als Teufel faßt, dann, wie Dobbert[1], in diesen Tieren erbeutete und zum Fraß bestimmte Opfer zu sehen und dafür auf 1. Petri 5, 8 hinzuweisen, wo es heißt, daß der Teufel umhergeht wie ein brüllender Löwe und suchet, welchen er verschlinge[2]. Tatsächlich kommen auch Löwen vor, die die Tiere zwischen ihren Tatzen zerreißen. Aber oft sind diese Tiere ganz friedlich (ja schlafend) bei dem Löwen gelagert, wie z. B. gerade an der Kanzel Nicolas in Pisa und dann etwa an der Guglielmos in Pistoja. Also auch die Deutung Dobberts ist nicht annehmbar.

Ich glaube eine befriedigendere Lösung geben zu können. Ich fasse die Löwen als Wächter der Unverletzlichkeit der orthodoxen Religion. Die Tiere, die friedlich zwischen den Tatzen lagern, (es sind regelmäßig reine Tiere, rein im Sinne des Mittelalters: also keine Raubtiere) repräsentieren die friedsamen rechtgläubigen Elemente, die sich im Schutz des Löwen ruhig und sicher fühlen. Die Tiere aber, die die Löwen angreifen oder die von ihnen gepackt und niedergehalten, ja zerrissen werden, repräsentieren die ketzerischen, ungläubigen, teuflischen Elemente. Sie sind regelmäßig unreine, schlangen- oder drachenartige Tiere (die Schlange ist nach dem Physiologus die Personifikation des Satans).

Es finden sich auch menschliche Figuren unter den Löwen und mit ihnen kämpfend, z. B. an den Kanzeln von Barga, Groppoli und Volterra. Sie wären als Ketzer, Heiden etc. zu deuten. Analog den Kanzellöwen sind die Portallöwen zu erklären.

Ob die Tiere zwischen den Tatzen der Löwen (wie Hettner meint) noch weitere symbolische Bedeutung haben (z. B. Lamm gleich Opfertod Christi, Hase gleich Furchtsamkeit, Widder gleich Stärke), wage ich nicht zu entscheiden.

Der Adler wurde nicht nur wegen seiner Flügel als Lesepult benutzt. Es ist vielmehr daran zu erinnern, daß er dem Mittelalter

---

[1] In Dohmes Kunst und Künstler, zweite Abteilung, Band I. XL Eduard Dobbert: Die Pisani, pag. 6 ff. Leipzig 1878.

[2] Hettner dagegen faßt den Löwen, nachdem er ihn gerade vorher als Personifikation des Satans aufgefaßt hat, jetzt plötzlich wieder als solchen, als Tier.

als Symbol der Macht Gottes und der Himmelfahrt galt und daß er (wegen seines der Sonne am nächsten kommenden Fluges) den Gläubigen daran mahnen sollte, sich durch eindringliche religiöse Betrachtung zu den himmlischen, göttlichen, Dingen emporzuschwingen. — Auch dieser Adler hat ein Tier (wohl ein Kalb) zwischen den Fängen, was ungewöhnlich ist; als Johannesadler hält er sonst fast regelmäßig eine Schriftrolle oder ein Buch (so in Siena).

Nicht leicht ist die Deutung der Sockelfiguren der mittleren Säule. Es sind, wie schon kurz angeführt wurde, drei Männer[1] (einer nackt, der zweite mit idealem, der dritte mit zeitgenössischem Gewand) und drei Tiere: ein Löwe mit einem Ochsenkopf, ein Hund mit einer Eule, die auf einer Schlange steht und ein Adler mit einem Widderkopf. Singulär ist, daß dem Löwen und dem Greif nur Tierteile (die Köpfe) beigegeben sind und nicht wie üblich die ganzen Tiere. Der Grund liegt wohl im Platzmangel.

Hettner sieht in den drei Männern die Ketzer, Sünder und Ungetauften (letztere durch den Nackten repräsentiert[2]); in den Tieren Verkörperungen der unreinen, teuflischen Mächte. Diese Deutung ist annehmbar, wenn auch nicht durchaus überzeugend. Ich möchte die Männer, die als Träger an Kanzeln, Portalen und sonst häufig vorkommen, am ehesten wie die Löwen als Wächter auffassen. Die Dreizahl ist wohl zufällig; es sollte immer ein Tier mit einem Mann abwechseln.

Auch Löwe, Greif und Hund können einfach als Wächter gedacht sein. An den Tieren zwischen ihren Extremitäten möchte ich nicht herumdeuten; es sei nur erwähnt, daß die Eule, die am Tage nicht gut sieht, im Mittelalter das Symbol für die Blindheit des jüdischen Volkes ist, das sich der Sonne Christus verschloß.

Man muß überhaupt hinsichtlich dieses Mittelsäulesockels bedenken, daß die Ausbildung, welche ihm Nicola in Pisa gibt, ganz singulär ist und weder früher noch später vorkommt. Eine Tradition bestand nicht. Es fehlt daher an den nötigen Anhaltspunkten für eine ganz sichere Deutung.

Zu bemerken ist noch, daß zwei der Löwen sich gegenseitig anbrüllen. Dieses Motiv findet sich schon an der Kanzel von Volterra,

Für das zweite Lesepult am Fuß der Kanzel hat Supino (a. a. O. p. 157/58) nachgewiesen, daß die Löwin desselben zum Lesepult der

---

[1] Zwei dieser Männer mit häßlich grinsendem Gesicht.

[2] Der Mann mit dem antiken Gewand würde wohl eher die Heiden repräsentieren.

ehemaligen Domkanzel Giovanni Pisanos gehört; das Lesepult selbst befindet sich bekanntlich jetzt in Berlin.

Siena.

Hier ist nur noch ein kurzes Wort über die Träger der äußeren Säulen zu sagen. Von den vier Löwen, die sie stützen, sind zwei männlich und zwei weiblich; die ersteren halten je ein pferdeartiges Tier zwischen den Klauen, das sie in den Kopf beißen. Die Löwinnen [1] sind von zahlreichen Jungen, die an ihnen saugen, umgeben. Eine hält ein Lamm im Maul [2]. Ob man diesen säugenden Löwinnen spezielle symbolische Beziehungen beimessen darf, scheint mir fraglich. Immerhin sei erwähnt, daß die Löwin mit Jungen im Mittelalter (nach den Bestiarien) folgende Bedeutung hat: Die Löwin gebiert tote Jungen; nach drei Tagen aber macht sie sie mit ihrem Brüllen lebendig. So lag Christus wie ein Toter im Grabe, bis ihn am dritten Tage die Stimme Gottes auferweckte. — Frankreich verwertet im Mittelalter nachweisbar die Löwinnen in dieser symbolischen Bedeutung (vergl. E. Mâle, a. a. O., p. 58).

Es erhebt sich jetzt zum Schlusse dieses Abschnittes die wichtige aber auch schwierige Frage, auf welche Weise wohl Nicola die Kenntnis der französischen Kunst vermittelt worden ist.

Ich gestehe, daß ich es durchaus für möglich halte, daß er sie aus eigener Anschauung kannte, daß er also selbst in Frankreich war [3].

Nicola war etwa 40 Jahren alt, als er die pisaner Kanzel begann. Er war weit herumgekommen, kannte Süd- und Mittelitalien (Rom). Die antike, italienische und byzantinische Kunst waren ihm vertraut. Warum sollte er, als er von der neuen Kunst jenseits der Berge hörte, nicht auch diese an Ort und Stelle aufgesucht haben? Pisa, wo der Meister schon um 1245 ansässig war, stand ja in lebhaftem Seeverkehr mit Südfrankreich [4].

Will man einen Aufenthalt Nicolas in Frankreich nicht annehmen, so müßte man sich den französischen Einfluß wohl dadurch erklären, daß Nicola in persönliche Berührung mit den burgundischen und proven-

---

[1] Auch in Pisa befindet sich unter den Säulenträgern, wie wir feststellten, eine Löwin mit Jungen.

[2] Dieses Lamm ist wohl nur als Jagdbeute, und nicht symbolisch, zu deuten.

[3] Urkundliche Belege haben wir allerdings keine, doch sind solche für Nicola ja überhaupt recht spärlich vorhanden.

[4] Vielleicht hat zwischen der pisaner und der sieneser Kanzel eine erneute Fühlung mit der französischen Kunst stattgefunden.

calischen Klosterarchitekten und Steinmetzen (die seit dem Ende des 12. Jahrhunderts für die Cisterzienser in Italien die Ordenskirchen errichteten) kam und dadurch französische Kunstelemente vermittelt erhielt. Mir persönlich scheint aber eine direkte Berührung mit der französischen Kunst das Wahrscheinlichere.

Die französische Kleinkunst als Vermittlungsglied anzunehmen, wie z. B. Swarzenski vorschlägt, scheint mir nicht zulässig, denn Elfenbeine, um die es sich doch hauptsächlich handeln müßte, kommen für diese Zeit (um 1260) als Einflußmittel noch nicht in Betracht.

NACHWEIS DER WICHTIGEREN LITERATUR.

Paolo d'Ancona: Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel Rinascimento. Arte V (1902), pag. 137 ff., 211 ff., 269 ff., 370 ff.

E. Bertaux: 1. Magister Nicholaus Pietri de Apulia. Annales internationales d'histoire; 17ième section. Paris 1902.

» 2. L'art dans l'Italie méridionale. Paris 1903.

J. J. Berthier: Le tombeau de St. Dominique. Paris.

W. Bode: Die italienische Plastik. 4. Aufl. Berlin 1905.

A. Brach: Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Straßburg 1904. Heitz. Rezensiert von G. Swarzenski: Kunstgeschichtliche Anzeigen II (1905), pag. 33 ff.

Burckhardt-Bode: Cicerone. 10. Auflage. Leipzig 1909/10. II 2.

C. v. Chledowski: Siena. 2 Bde. Berlin (Cassirer) 1905.

Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe. Band I, Kap. IV. 1869.

E. Dobbert: 1. Ueber den Styl Niccolo Pisanos und dessen Ursprung. München 1873.

» 2. Die Pisani: in Dohmes »Kunst und Künstler«. Zweite Abteilung, Band I. Leipzig 1878, pag. 1 ff.

C. Enlart: Origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Paris 1894. Rezensiert von G. Dehio: Repertorium XVII (1894), pag. 379 ff.

C. v. Fabriczy: Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit. Zeitschrift f. bild. Kunst 1879 (XIV), pag. 180 ff., 214 ff. und 236 ff.

C. Frey: 1. Pulìa Lucchese, der angebliche Geburtsort Nicola's Pisano: Deutsche Zeitschrift f. Geschichtswissenschaft 1890. Band II, pag. 356 ff. und Band I, pag. 430 ff.: Antwort auf Schmarsow (s. dort).

» 2. Arnolfo di Cambio und Arnolfo di Firenze. Thieme und Becker: Künstlerlexikon. Band II, 1908, pag. 135 ff.

» 3. Scritte da M. Giorgio Vasari. Mit kritischem Apparat. Band I. München 1911.

H. v. d. Gabelentz: Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1897.

L. Gillet: La Renaissance avant la Renaissance. Les origines de Nicolas de Pise. Revue de l'art ancien et moderne XV (1904), pag. 281 ff.

H. Hettner: 1. Zur Streitfrage über Niccolo Pisano. Zeitschrift f. bild. Kunst VIII (1873), pag. 305 ff.

» 2. Italienische Studien. Braunschweig 1879. I, pag. 1 ff.: Zur Streitfrage über Niccolo Pisano. Wiederabdruck.

Hiazintow: Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolo Pisanos. Moskau 1900. Russisch. Rezensiert von O. Wulff. Repertorium XXVI (1903), pag. 428 ff.
A. Hildebrand: Das Problem der Form. 6. Auflage. Straßburg 1908.
L. Justi: Giovanni Pisano und die toskanische Skulptur des Trecento. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903), pag. 247 ff. Rezensiert von G. Swarzenski: Kunstgesch. Anzeigen II (1905), pag. 41 ff.
H. Kehrer: Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909. Zwei Bände.
N. Kondakoff: Histoire de l'art byzantin. Paris 1886.
Fr. X. Kraus: Geschichte der christlichen Kunst. 2. Bd. 1. Teil. Freiburg 1897. Für Ikonographie.
E. Mâle: L'art religieux du XIIIème siècle en France. Nouvelle édition. Paris 1902.
J. Martha: L'art étrusque. Paris 1889.
G. Milanesi: 1. Documenti per la storia dell' arte senese. Tome I. Siena 1854.
» 2. Kommentar zur Vasariausgabe, Band I, pag. 321 ff. Florenz 1878.
A. Möller: Das Naturgefühl bei Niccolo Pisano. Repertorium XXVIII (1905), pag. 1 ff.
W. H. v. d. Mülbe: Die Darstellungen des jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Leipzig 1911.
R. Papini: Marmorarii Romanici in Toscana. Arte 1909 (XII), pag. 423 ff.
G. Poggi: Il Rosario. Memorie Domenicani XXV (1908).
E. Polaczek: 1. Magister Nicholas Pietri de Apulia — aus Pisa. Repertorium XXVI (1903), pag. 361 ff.
» 2. Zwei Selbstbildnisse des Niccolo Pisano. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. XIV (1903), pag. 143 ff.
M. Reymond: La sculpture florentine. Band I. Alinari 1897.
M. Sauerlandt: Ueber die Bildwerke des Giovanni Pisano. Leipzig 1904. Rezensiert von G. Swarzenski: Kunstgesch. Anzeigen II (1905), pag. 41 ff.
A. Schmarsow: 1. St. Martin von Lucca. Breslau 1890. Rezensiert von H. v. Tschudi. Repertorium XIV (1891), pag. 510 ff.
» 2. Puglia bei Lucca, der Stammort des Nicola Pisano?: Deutsche Zeitschrift f. Geschichtswissenschaft 1890, Band I, pag. 428 ff. und Band II, pag. 368 ff.: Antwort auf Frey (s. dort).
» 3. Niccolo und Giovanni Pisano. Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz. 1897, pag. 1 ff.
C. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste. Band VII. 2. Aufl. 1876.
P. Schubring: 1. Bischofsstühle und Ambonen in Apulien. Zeitschrift f. christliche Kunst XIII (1900), pag. 192 ff.
» 2. Pisa. Berühmte Kunststätten XVI. Leipzig 1902.
W. H. Schultz: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860.
A. Springer: Das jüngste Gericht. Eine ikonographische Studie. Repertorium 1884 (VII), pag. 375 ff.
H. Semper: Ueber den Stil Niccolo Pisanos. Zeitschrift f. bild. Kunst VI (1871), pag. 295 ff., 333 ff., 356 ff.
J. B. Supino: 1. Arte Pisana. Alinari 1904. Rezensiert von G. Swarzenski. Repertorium XXVIII (1905), p. 164 ff.
» 2. Pisa. Italia artistica. Band XVI. Bergamo 1905.
G. Swarzenski: 1. Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts. Zeitschrift f. bild. Kunst. N. F. XV (1904), pag. 99 ff.
» 2. Rezensionen von Brach, Justi, Sauerlandt, Supino und Venturi.
Tigri: Guida di Pistoia. 1854.
H. v. Tschudi: Rezension zu Schmarsow: St. Martin von Lucca; s. dort.
G. Vasari: Vite. Editio Frey. Band I. 1911.
A. Venturi: 1. Il genio di Niccola Pisano. Rivista d'Italia 1898. I, pag. 1 ff.
» 2. La scuola di Nicola d'Apulia. Arte VII (1904), pag. 1 ff.

A. Venturi: 3. Storia dell' arte italiana. Besonders Band III: L'arte romanica 1904 Milano und Band IV: La scultura del Trecento 1906: rezensiert. von G. Swarzenski: Kunstgeschichtliche Anzeigen 1906, Heft 1, pag. 10 ff.

» 4. Un secondo documento relativo à Niccolo d'Apulia. Arte IX (1906), pag. 127.

G. B. Vermiglioli: Le sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo fiorentino, che ornano la fontana maggiore di Perugia, disegnate e incise da Silvestro Massari e descritte da Giov. Batista Vermiglioli. Perugia 1834.

R. Vischer: Studien zur Kunstgeschichte: Zur Kritik der mittelalterlichen Kunst. 1886, pag. 1 ff.

Jak. a Voragine: Legenda aurea. Edid. Graesse. 3. Aufl. 1890.

M. Wackernagel: Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien. Kunstgeschichtliche Forschungen, Band II. Leipzig 1911.

O. Wulff: Rezension zu Hiazintow; s. dort.

M. G. Zimmermann: Oberitalienische Plastik. Leipzig 1897.

Zu Nicola Pisano haben sich, jedoch nur mit sekundärer Bedeutung, noch geäußert: E. de Bernich, Bonaini, Carabellese, Ciampi, Cicognara, Davidsohn, Della Valle, Dohme, Dütschke, E. Förster, Gaye, C. de Giorgi, H. Grimm, Jacobsen, Kugler, Lasinio, W. Lübke, P. V. Marchese, Martelli, E. Müntz, Perkins, M. Piò, Ruhmor, Salazaro, A. Springer, L. Tanfani-Centofanti, H. Thode, G. B. Toschi, Fr. de Vermeilh, L. Weber, Woermann.

VITA.

AM 24. Juni 1886 wurde ich, Hans Graber aus Basel, als Sohn des Jean Graber und der Magdalena geb. Würgler in Basel geboren. Ich besuchte die basler Primarschule und das basler Gymnasium, an welchem ich im Frühjahr 1905 das Maturitätsexamen bestand.

Sommer 1905 bis Winter 1906/7 studierte ich an der Universität Basel Jurisprudenz. Dann ging ich an der Universität München zum Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik über und hörte die Vorlesungen und Uebungen der Herren Professoren und Privatdozenten Voll, † Furtwängler, Riehl, Paul, Lipps, Burger und von der Leyen. Im Sommer 1908 studierte ich in Berlin und besuchte die Vorlesungen und Uebungen der Herren Wölfflin, Wulff, E. Schmidt, Roediger und Haguenin. Bis Sommer 1910 endlich war ich an der Universität Basel immatrikuliert und nahm an den Vorlesungen und Uebungen der Herren Schubring, Cornelius, D. Burckhardt, Stückelberg, Ganz, J. Meier, Pfuhl, Duhm und Escher teil. Die vorliegende Dissertation, deren Thema ich selbst wählte, entstand unter der Leitung von Herrn Professor Schubring.

Meinen Lehrern spreche ich für mannigfache Anregung und Förderung meinen Dank aus.